MARÍA STEN

PONTE A BAILAR, TÚ QUE REINAS

Antropología de la danza prehispánica

JM

MARÍA STEN

PONTE A BAILAR, TÚ QUE REINAS

Antropología de la danza prehispánica

Ilustración de la portada: guía del baile de la fiesta Xócotl Huetzi
(*Atlas* de Durán)

Dibujos: Carlos Ontiveros
Fotografías de las láminas: Javier Hinojosa
Diseño: Mercedes Bulit

Primera edición, septiembre de 1990
D.R. © María Sten
© Editorial Joaquín Mortiz, S.A. de C.V.
Grupo Editorial Planeta
Insurgentes Sur 1162, Col. del Valle
Deleg. Benito Juárez, C.P. 03100
ISBN 968-27-0401-4

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

Agradecimientos

El proceso de escribir un libro fruto de una investigación que requiere un largo lapso de tiempo, es una tarea que ocasiona una tensión nerviosa y emocional. En este proceso son de incalculable valor tanto las palabras de aliento como de crítica de amigos y especialistas en la materia. Quiero aquí agradecer en primer término a la Dra. Doris Heyden por haberme ofrecido todo su tiempo para escuchar, discutir y tratar de resolver mis dudas así como por haber puesto a mi disposición su biblioteca; a la Dra. Johanna Broda por haber leído el texto final compartiendo conmigo su profundo conocimiento y el interés por la misma problemática; al Dr. Alfredo López Austin por su riguroso análisis que me permitió subsanar algunas omisiones; al Dr. Rubén Romero que tuvo la amabilidad de explicarme el sentido de ciertos términos en náhuatl; finalmente quiero dar las gracias a la Fulbright Research Grant que me ofreció la beca permitiéndome de este modo llevar a cabo la investigación, cuyo fruto aquí ofrezco.

María Sten
México, 1989

A mis alumnos de la
Universidad Nacional Autónoma de México

Whosoever danceth not, knoweth not the way of life.
Palabras atribuidas a Cristo
en un Himno gnóstico del Siglo III

Whosoever knoweth the power of the dance, dwelleth in God.
RUMI, poeta persa

El hombre primitivo no predica su religión; la baila.
HAVELOCK ELLIS/
La danza de la vida

Muéstrame la danza y la música de un pueblo, y te diré el estado de salud, de la moral y del gobierno de este pueblo.
CONFUCIO

¿Quién puede distinguir el baile del bailarín?
EUGENIO BARBA

INTRODUCCIÓN

El intento de analizar la danza prehispánica obedece a varias razones. Una de ellas —quizá la menos importante— es llenar el vacío existente en este campo. Si se compara la presencia de numerosos trabajos que analizan las danzas australianas, africanas y europeas en los siglos pasados, saltan a la vista los pocos esfuerzos que se han hecho para adentrarse en el mundo de la danza prehispánica.

La segunda razón —la más importante— es a nuestro entendimiento el surgimiento en los últimos 30 años de una nueva disciplina: la antropología de la danza, que permite enfocar este fenómeno cultural bajo una luz diferente.

Numen celeste disfrazado de danzante (Códice Vaticano 3773, *lám. 67*).

En cierto modo la escasez de estudios acerca de la danza prehispánica se explica por la falta de interés de los testigos europeos que llegaron a México en el siglo XVI. Los que podían ver, describir, investigar, como fueron los primeros frailes franciscanos, dominicos y agustinos, vieron en las danzas de los antiguos mexicanos una obra de Satanás. Por lo tanto, los relatos

de los que disponemos sí proporcionan buena cantidad de información, pero la interpretan desde el punto de vista de la religión cristiana. Mucho más abundantes son las descripciones de la arquitectura de templos, pinturas e ídolos, que las de las danzas. Sin embargo, las descripciones de que disponemos, aunque nos hubiera gustado que fueran más amplias, nos permiten ver a la luz de la antropología nuevos sentidos y nexos hasta ahora opacados por otros fenómenos culturales de la sociedad prehispánica. Es claro para el antropólogo moderno que "cada detalle de una costumbre forma parte de un complejo más amplio. . . Visto por separado, pierde su significado tal como las letras del alfabeto que no forman una palabra".[1]

> El antropólogo tiene que tomar en cuenta, tal como un lingüista en una oración, todas las secuencias del ritual, ver las relaciones no solamente entre las cosas, sino entre las cosas y seres. Entre el lugar, la sociedad, la cultura, el lenguaje, la religión y geografía. La sociedad humana es una red de relaciones interpersonales, y cada una de estas relaciones tiene el carácter de igualdad o desigualdad. *La desigualdad implica dominar.* Una sociedad en su totalidad es una estructura de poder y estas relaciones de poder se manifiestan culturalmente.[2]

La antropología de la danza se ocupa del cuerpo humano y de los gestos como una forma de comunicación no-verbal. Y para que este lenguaje no-verbal sea claro, hay que unir varios elementos, tal como lo hace el director de la orquesta, que une los sonidos, instrumentos y ejecutantes para integrar una obra musical.

Hoy día, el cuerpo humano ya no es considerado únicamente como exponente de emociones, sino que los movimientos del torso, de las manos, de los pies, de la cara, de los ojos, etc., son interpretados en el amplio contexto social, económico y político. Los movimientos humanos son vistos desde la perspectiva antropológica como una fuente informativa no tan sólo acerca del danzante, sino también acerca de la sociedad de la que el bailarín procede y al mismo tiempo de su comportamiento dentro de esta sociedad.

Si aceptamos que la antropología es la ciencia que se ocupa de *quién* es el hombre, *cómo* se comunica, en *qué* cree y de *qué* manera se comporta, entonces debemos incluir la danza como parte de la comunicación no-verbal que igualmente nos informa acerca del ser humano.

En los tiempos pasados, los antropólogos prestaban poca atención a la danza, lo que se explica tanto por la aceptación de la teoría de Darwin de que todos nuestros gestos son innatos y genéticamente heredados, y también porque los antropólogos mismos no estaban del todo familiarizados con las nociones espacio-ritmo-dinámica que son los elementos de la danza. Tampoco les despertaba interés la interpretación del cuerpo humano y de sus funciones como exponente de una ideología.

Para los primeros frailes que vinieron al Nuevo Mundo, y a lo largo de los próximos siglos, el cuerpo humano fue una fuente de vicios.

Más tarde, la danza (también la prehispánica) en las sociedades primitivas, fue interpretada como la expresión de creencias religiosas sin tomar en cuenta sus nexos con la sociedad, trabajo, poder, sexo, edad, etc., ni la estratificación social de los danzantes.

Hoy, los antropólogos ven la danza a la luz de todos estos elementos, y no niegan que en las sociedades primitivas formaba parte de los factores que determinaban la cohesión social.

Pero ¿es posible analizar las danzas prehispánicas basándose únicamente en las descripciones de los cronistas españoles o historiadores del siglo XVI? Creemos que a pesar de que estas descripciones no abundan en detalles que nos hubieran podido satisfacer, aportan, sin embargo, bastante material que, unido a otro tipo de la información —arquitectura, pintura, y ante todo el análisis socio-político de la sociedad azteca— permiten hacer por lo menos un intento de ver en las danzas algo más que su carácter religioso. Y si hablamos de la religión trataremos de buscar en las danzas el reflejo de la cosmovisión de los antiguos mexicanos y el reflejo de las relaciones hombre-dioses. Pero lo que más nos interesa en las danzas prehispánicas —del área

mexica a la que nos dedicamos aquí— es, ante todo, su parte humana, la que trasluce el sistema socio-político prevaleciente en el momento de la Conquista, así como los indicios de las relaciones existentes entre los que detentaban el poder y el pueblo. Nos interesa saber en qué medida los diferentes movimientos de los danzantes hablan de la relación hombre-dios, si al mismo tiempo hablan de la relación del hombre con otro hombre y del tipo de trabajo en la sociedad agrícola que en este tiempo era la sociedad azteca. Nos preguntaremos si estas danzas nos informan acerca del status de la mujer en dicha sociedad y del lugar que en ella ocupaba la gente vieja. Trataremos de ver en qué medida los trajes de los danzantes, sus adornos y pinturas, los colores y las flores proporcionan alguna información que rebase la mera descripción etnográfica.

Ya hemos mencionado más arriba que por las descripciones del siglo XVI que llegaron hasta nuestros días, sabemos que la danza prehispánica era vista como un rito, un conjuro mágico cuyo fin era conseguir el beneplácito de los dioses a la vez que de éstos se esperaba el bienestar del hombre.

Algunos de los investigadores modernos interpretan la danza prehispánica como "una oración en que las energías puestas en acción sustituyen el verbo" —Eulalia Guzmán[4]—, y Paul Westheim, siguiendo quizá a Mendieta, dice que la danza y el sacrificio constituían la parte esencial de las fiestas religiosas. . . y una forma de "autohipnosis para los danzantes y éxtasis hipnótico para la comunidad". Para Westheim[5], el fin supremo de la danza era la comunión con la deidad, y apoya esta tesis citando el nombre de una de las danzas en el V mes *Tóxcatl*, que quiere decir "abrazar a Huitzilopochtli" ("quinaua in Huitzilopochtli"), lo que significa el más estrecho contacto con el sol.

Pero este conjuro mágico que era la danza prehispánica ¿no reflejaba también el poder de las clases dominantes? La danza, como la arquitectura y la pintura, ¿no reflejaba los múltiples conceptos de la época, y no solamente la religión? Debería de algún modo influir sobre la sociedad que a su vez influía sobre ella. ¿Sería una mera casualidad sin importancia la existencia de las

escuelas de danza en todas las ciudades, acerca de las cuáles nos informa Durán?

La cultura como concepto —dice Néstor García Canclini[6]— abarca "la organización económica, las relaciones sociales, las estructuras mentales, las prácticas artísticas, sin jerarquizar el peso de cada una. . . y cualquier estudio de culturas tanto arcaicas como capitalistas ha demostrado que lo económico y lo cultural configuran una totalidad indisoluble".

Partiendo de este punto de vista de la indisolubilidad de la vida cultural en su más amplio sentido, que abarca todos los fenómenos sociales, nos preguntaremos por el carácter de las danzas prehispánicas en las que participan las capas dirigentes, nobles y guerreros; ¿con cuáles dioses y cuáles fenómenos de la naturaleza está vinculada esta participación? ¿Los atuendos de los danzantes reflejarían los conceptos cosmogónicos de los mexicas? ¿En el traje, la pintura, los gestos, movimientos, se ocultaba algún otro sentido que no se veía a primera vista? ¿Nos dice algo de la mujer, de su situación en la sociedad el hecho de tomar parte en la danza? En una palabra: *quién, cómo* y *cuándo* se bailaba en la sociedad prehispánica.

Pero ante todo: ¿en qué medida las danzas prehispánicas reflejan la cultura, el comportamiento y pensamiento humano? ¿En qué medida la danza como el lenguaje no-verbal formaba parte de este *todo* que es la sociedad, funcionaba como un lazo de cohesión y servía como medio de ejecutar el poder?

Cabe aquí precisar que en este análisis me ocuparé únicamente de la danza de la sociedad mexica, y sólo de las danzas rituales que se efectuaban durante las dieciocho fiestas calendáricas, dejando de lado las danzas de regocijamiento y las danzas que se efectuaban en las casas de los señores con motivo de varios acontecimientos sociales o para recordar hechos históricos. Asimismo no se analizará aquí la importancia de la música que era un elemento inseparable de la danza, por haber sido ella estudiada en varios trabajos por los especialistas en la materia.

[1] Leach, Ed. *Culture and Communication. The Logic by which Symbols are Connected*. Cambridge University Press. 1976.

[2] *Ibid*. "Ritualization in Man", en: *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*. Series B. Vol. 251, 1966.

[3] Sahagún, fray B. de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Porrúa, col. Sepan Cuántos, 1975. Libro VI. Cap. XVII. p. 343

[4] Guzmán E., *Caracteres esenciales del arte antiguo de México*, en Revista *Universidad de México*, 1933.

[5] Westheim, P., *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, FCE., México, 1957, p. 162.

[6] García Canclini, N., *Las culturas populares en el capitalismo*. Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1981, pp. 31-34.

En el Diccionario Webster (*New International Dictionary of the English Language*, 1951) podemos leer la siguiente definición de la danza:

> Una serie de movimientos ejecutados por el cuerpo o por los miembros o por ambos de manera rítmica; brincos, pasos cortos, saltos acompañados generalmente de música, palmoteo de manos u otros sonidos rítmicos como expresión de emociones individuales o de grupo, un rito religioso, un divertimiento social o —especialmente en los tiempos modernos— una forma de arte. Pero en cuanto a las danzas primitivas, muchas son imitaciones de alguna acción, historia o mito, hechas con un fin mágico o religioso.

Sin embargo, quince años más tarde, este mismo diccionario (1966) propone una definición diferente:

> La danza es un movimiento rítmico que tiene como meta la creación de dibujos visuales por medio de una serie de poses y del trazo de diseños en el *espacio* sirviéndose de unidades determinadas de *tiempo*; los dos componentes: el estático y el cinético reciben impulsos diferentes y están ejecutados por diferentes partes del cuerpo de modo armonioso de acuerdo con el temperamento, los consejos artísticos y las intenciones.

Como se puede ver, hay una gran diferencia en estas dos definiciones. En la segunda aparecen dos términos: el *espacio* y el *tiempo*, que la primera definición no toma en cuenta. Pero en la segunda definición desaparece la explicación que se refiere al carácter de las danzas de las sociedades primitivas. En la del año 1951 se habla de la danza como "una expresión de emociones individuales o de grupo" mientras que en la definición de 1966 no se menciona las emociones sino "el movimiento del cuerpo ejecutado de modo armonioso de acuerdo con el temperamento, los conceptos artísticos e intenciones".

En 1980 encontramos en el *Diccionario de Antropología*[1] una diferente definición: la danza es "una forma cultural resultante de un proceso creativo hecho por el cuerpo en el espacio y en el tiempo".

Para demostrar la variedad de las descripciones citaremos unas dos más de destacados teóricos de danza: C. Sachs[2] y Alain Lomax.[3] Según C. Sachs "la danza es cualquier actuación rítmica que no es resultado de impulsos de trabajo"; Alain Lomax, por el contrario, subraya la similitud entre los movimientos de la danza y aquellos ejecutados en el trabajo dentro de cada cultura.

Como se puede ver, unos estudiosos de la danza se interesan por la estructura y la expresión emocional, otros ven en la danza una forma de comportamiento que está íntimamente ligada con la sociedad y cultura en la que se efectúa. Y como dice Alan P. Merriam[4] "la danza no es solamente un movimiento, sino un movimiento combinado intrincadamente con un número virtualmente infinito de otros modos de comportamiento".

De estas pocas definiciones citadas aquí, se nota que en el camino que recorrieron los teóricos de la danza se operaron importantes cambios.

El camino a estos cambios lo abre Gertrude Prokosh-Kurath, la primera en considerar que los estudios acerca de la danza forman parte de la antropología. Ya en 1960 G. Prokosh-Kurath clama que la danza debe formar parte de los estudios dedicados al conocimiento de la vida y del comportamiento humano, y que se deben tomar en cuenta una cantidad de datos, y no restringirse únicamente a una descripción de un solo género particular.

Otra antropóloga, Joann Kaeliinohomoku,[5] define la danza como una expresión afectiva que requiere tanto el tiempo como el espacio. Como forma transitoria de expresión, la danza se manifiesta a través de movimientos rítmicos y controlados, seleccionados intencionalmente.

Cuando en 1972 tiene lugar la Tercera Conferencia de la Investigación de la Danza en la Universidad de Arizona, los investigadores abrazan ya un punto de vista muy diferente del men-

cionado en el Diccionario Webster publicado en la mitad del presente siglo. Ahora, la danza es vista como un fenómeno humano. Merriam,[6] a quien acabamos de citar, constata:

> La danza es un fenómeno social hecho por los hombres y para los hombres. La danza es un comportamiento aprendido. Los movimientos de la danza son un comportamiento de los hombres. La danza no existe y no puede existir por sí sola como una técnica porque exige una actividad humana para ser producida.

En otras palabras, la danza lleva implícito un proceso de comunicación y entraña una elaboración intelectual previa; se encuentra dentro del marco de la cultura humana y de la sociedad; tal como cualquier otra actividad humana la danza es, en el amplio sentido de la palabra, un comportamiento humano.

El antropólogo debe mirar pues la danza como un reflejo de la estructura social y cultural, comprender el papel y el status del bailarín dentro de la sociedad y ver de que modo éste se relaciona con otros seres humanos, y cuáles son sus relaciones recíprocas. Así vista la danza, debe ser analizada en términos de la cultura en la que se efectúa. Este enfoque lo define con claridad A. Kaeppler[7] con las siguientes palabras: "La aportación potencial de la danza para la antropología es lo que la danza puede decirnos sobre la sociedad y el comportamiento humano."

Otra destacada antropóloga, Judith L. Hanna, expresa lo mismo diciendo que la danza es una forma expresiva tanto del pensar como del sentir, que puede reflejar o influenciar al individuo y la sociedad. Y desde la perspectiva del danzante, "la danza es un comportamiento humano, compuesto de movimientos del cuerpo cuyo lenguaje es no verbal, intencionalmente rítmicos, basados en patrones culturales, y que difieren de las actividades comunes."[8]

Como se desprende de estos nuevos puntos de vista acerca de la danza, esta es una de las formas culturales que permiten conocer la estructura y relaciones sociales, el rito y también la filosofía.

Dentro de este nuevo enfoque hay también puntos no esclare-

cidos. Así por ejemplo, A. Kaeppler se pregunta[9] si las danzas ejecutadas en honor de los dioses y las danzas destinadas al espectador humano tienen el mismo significado. Para esta antropóloga no existe ninguna razón para clasificar dentro del mismo tipo de actividad las danzas japonesas como las *mikugura* y las formas culturales llamadas *buyo* que se ejecutan en el teatro Kabuki, y todavía menos incluir en aquél las *bon* ejecutadas en honor de los muertos. "La única razón —dice A. Kaeppler— para clasificarlas juntas, es que en las tres se usa el cuerpo... pero desde un punto de vista cultural existe poca razón para considerarlas como la misma actividad. Si la danza de una sociedad particular puede ser definida únicamente en las categorías de la cultura de esta sociedad, ¿cómo puede ser el sentido de la danza considerado universal?"

Este punto de vista nos parece particularmente interesante en cuanto a la danza prehispánica en México. La palabra "danza" tiene varias connotaciones y éstas dependen de la cultura, en su más amplio sentido, de cada sociedad. R. A. Waterman[10] hace hincapié en que si bien la danza es una actividad universal, algunas sociedades no tienen ni siquiera una palabra que la denota. El término usado por los indígenas australianos del Noreste Arnhem Land para indicar la danza es: *bongol* que significa tanto danza como música, pero no abarca pasos diseñados ni movimientos del cuerpo que se ejecutan en algunas ceremonias sagradas. En Nigeria, la palabra *vine* ("bailar") está unida con otros quehaceres artísticos y se puede hacer "bailar" un objeto, o sea: ponerlo en movimiento.

Lilian Lawler[11] informa que en Grecia la palabra que denota "danza" significaba al mismo tiempo juegos infantiles y procesiones así como los movimientos rítmicos de los animales, los peces, los pájaros y hasta los movimientos de los árboles.

En el Antiguo Testamento existen once términos para indicar la danza. Así *siheg* significa en primera instancia "reír" y "jugar", "divertirse" y... bailar. De este modo, como lo explica W. Oesterley,[12] la palabra danza en su sentido primordial significaba un pasatiempo agradable. Otra palabra que se refería

a la danza: *hul* ("moverse en círculo rápidamente"), significa también "torcerse de dolor durante el parto..." Pero cuando David baila ante Jehová, se usa otra palabra: *karar* ("girar"), lo que sugiere que bailar en círculo tiene un sentido más profundo del cual hablaremos en otro capítulo.

Volvamos ahora nuestra mirada hacia México prehispánico, y veremos que las palabras con las que se denominan la danza *macehualiztli* y otra *netotiliztli* encierran varios significados. *Netotiliztli* es simple bailar, mientras que *macehualiztli* se refiere a cualquier tipo de penitencia. Es un baile ritual que se consideraba como una forma de merecimiento.

En las fiestas, dice Motolinia,

> no sólo llamaban e honraban e alababan a sus dioses con cantares de la boca más también con el corazón y con los sentidos del cuerpo para lo cual bien hacer, tenían e usaban de muchas memorativas, ansi en los meneos de la cabeza, de los brazos y de los pies como con todo el cuerpo trabajaban de llamar y servir a los dioses...[13]

En el *Códice Borgia* tenemos la figura de un danzante con la siguiente leyenda: *mitotiani-macehuani* que indicaría una rela-

Danzante mitotiani-macehuani (Códice Borgia, *lám. 64*).

ción directa entre el baile y la condición social del danzante ya que el *macehual* es el hombre del pueblo.

La palabra *macehua* que significa recibir, merecer, hacer penitencia y *bailar*, encerraba también un sentido místico. Por medio de la danza se obtenía la gracia y las mercedes de los dioses. Equivocarse, equivalía a ofender a los dioses. Y si a estos significados añadimos que *macehua* significa también: "robar", podríamos quizá llegar a la conclusión de que por medio de la danza se "robaba" a los dioses sus riquezas. . .

Igualmente importante que el aspecto lingüístico es la función de la danza en la sociedad primitiva, tal como la interpretan varios antropólogos, historiadores, etnógrafos y viajeros. Detengámonos tan sólo en una de estas interpretaciones que nos parece muy significativa, de Van der Leeuw.[14]

> Para el hombre primitivo el baile y el rezo se compenetran, son uno, mientras que nosotros cuando rezamos olvidamos la danza. Nosotros bailamos para nuestro propio placer o para el placer de otros o para el arte. Para el hombre primitivo, la danza es un conjuro mágico, y nunca una actividad puramente estética, o sea inútil. . . Para el hombre común contemporáneo la danza, como la música o como la poesía, ya no reflejan sus sentimientos o pensamientos y se ha vuelto como otras artes, una costumbre de un puñado de los elegidos que no se relaciona con la religión. . . El hombre primitivo no solamente baila, sino por medio del baile desea obtener algo. Este algo puede ser un trofeo de la guerra o de la cacería, un prisionero o sencillamente el amor. . . La danza no es placer individual, sino que atañe a toda la sociedad. Tiene una función claramente social. Se puede decir que entre todos los actos mágicos, la danza es el más importante. . .

El mismo Van der Leeuw para subrayar el carácter social de la danza cita múltiples ejemplos. En la Roma antigua los más importantes concejales encabezaban las procesiones en las fiestas (la procesión es una forma de la danza). En la mitología griega, Rhea, esposa de Cronos, enseñó a bailar a los Curetes, hijos de la tierra que vivían en Creta. Cuando Rhea dio a luz al pequeño Zeus, los Curetes para callarlo y para que no lo oyera

Cronos, bailaban saltando y golpeando. Orfeo ordenó que cualquiera que se introdujera en la sabiduría de los misterios debía ser recibido con la danza. Sófocles bailaba alrededor de los trofeos conseguidos en la batalla de Salamina, acompañándose él mismo con la lira, y Esquilo y Aristóteles bailaban públicamente. Sócrates estimaba que la danza era una necesidad para la salud, mientras Platón decía que el hombre que no sabía bailar no era educado. Sin embargo, criticaba los movimientos violentos ya que éstos podían conducir a desórdenes.

Luciano de Samosata,[15] en su famoso *Diálogo sobre pantomima* escrito en el siglo II d. C., pone en boca de Lycinios una ferviente defensa de la danza, mientras que su opositor, Cratón, considera que admirar la danza es vergonzoso para un filósofo. Lycinios en su largo y muy bien documentado diálogo con su oponente cita múltiples ejemplos de los dioses y hombres que colocan la danza por encima del arte de la guerra. "A unos les concedió el dios el arte de la guerra, y a otros el arte de la danza." Y dirigiéndose a Cratón, le reprocha: "Y tú, noble varón, casi oponiéndote a los dioses, ¿tratas injuriosamente el arte de la pantomima?" Entre los griegos, la danza es desde los tiempos más remotos asociada con los dioses; Apolo, Dionisios, Pan, Artemisa. . . todos bailaban.

En Egipto, el faraón ejecutaba durante la gran fiesta que se repetía cíclicamente una danza cuyo origen data de los tiempos remotos. En otras ocasiones los faraones bailaban con largos pasos alrededor de las pirámides para que el sol pudiera continuar su camino. Muchos de los bajorrelieves de diferentes periodos en Egipto muestran a los reyes bailando ante Osiris y otros dioses.

Si en Grecia, Roma y Egipto la danza es considerada como la actividad más noble del hombre, y casi no hay un festejo sin la danza, en la India, es Shiva mismo quien crea el universo por medio de la danza. Es él quien obliga a la materia a ponerse en movimiento; es él quien crea y destruye el universo. Su danza simboliza la actividad divina como la fuente de la energía que pone en movimiento al mundo.

Una importancia especial tenía la danza entre los judíos. En

el Libro II de Moisés hay una descripción de la danza que E. L. Backman[16] considera como danza circular alrededor del Becerro de Oro. En Samuel II(6) se describe la danza en procesión y en Samuel I(18) se dice que cuando David volvió de matar a los filisteos, salieron las mujeres "de todas las ciudades de Israel cantando y danzando".[17] En las Crónicas (15) se habla de cómo David bailaba ante el Arca "con toda clase de instrumentos de madera de haya, con arpas, salterios, panderos, flautas y címbalos". Y "cuando el Arca del Pacto de Jehová llegó a la ciudad de David, Mical, hija de Saúl, mirando por una ventana, vio al rey David que saltaba y danzaba" (Crónicas I, 15). Los macabeos introducen las danzas en honor de la restauración del templo, y Judith cuando regresa con la cabeza de Holofernes es recibida por los danzantes. La profetisa Miriam, después de haber cruzado el Mar Rojo, comienza a bailar "y todas las mujeres salieron en pos de ella con panderos y danzas" (Éxodo, 15). En el Salmo 149 se puede leer: "Cantad a Jehová cántico nuevo. . . Alaben su nombre con danza". En el Salmo 150, se lee: "Alabad a Dios en su santuario. Alabadle al son de bocina. Alabadle con salterio y arpa. Alabadle con pandero y danza. Alabadle con cuerdas y flautas. Alabadle con címbalos resonantes. Alabadle con címbalos de júbilo. Todo lo que respira alabe a Jehová. Aleluya."

En las Actas de San Juan (texto apócrifo, escrito alrededor del siglo III), se puede leer que Cristo antes de despedirse de sus discípulos, les dijo de unirse con él en el himno para alabar a Dios. "Les ordenó formar un círculo agarrados por las manos, mientras él estaba parado en el centro del círculo. Y cuando él cantaba, ellos contestaban al final de cada estrofa: Amén. El himno termina con las palabras de Cristo: "quien no baila no conoce los senderos de la vida".[18]

No vamos a seguir con más ejemplos de la importancia de la danza en distintas culturas. Nos limitaremos a constatar, con A. P. Merriam, Ann Peterson Royce, Judith L. Hanna y Adrienne Kaeppler, que la danza es cultura y que la cultura es también danza.

Pongamos nuestros ojos en la danza de los antiguos mexicanos.

En la sociedad azteca, la danza forma parte inseparable de todos los acontecimientos importantes de la vida. En ella toman parte todos los estratos sociales, aunque con características diferentes. Durán[19] dice que en todas las ciudades había "junto a los templos unas casas donde residían maestros que enseñaban a cantar y bailar". José de Acosta, Fray Gerónimo de Mendieta, Fernando de Alva Ixtlixóchitl, Gonzalo Fernández de Oviedo, Motolinia, Sahagún y Durán describen las danzas que ejecutaban los reyes, los sacerdotes, los guerreros y los *macehuales*. Más tarde analizaremos estas descripciones. Ahora solamente queremos recalcar que por un esclavo que sabía bailar bien se pagaba en mantas, joyas de oro, piedras y plumas más ricas. "Valían unos (los esclavos) más que otros según la disposición y gracias de cada uno", dice Durán.[20]

El análisis de las danzas prehispánicas, tiene forzosamente que reposar en las descripciones que nos legó la historia. Pero los cronistas españoles del siglo XVI vieron en estas danzas únicamente diabólicos conjuros mágicos. Cinco siglos después, el antropólogo moderno busca otro sentido a este lenguaje no-verbal que fue aquella danza, producto de una cultura muy específica como lo era la cultura azteca.

Para entender el carácter sui-géneris de la danza prehispánica hay pues que partir de las creencias y costumbres, de la cosmovisión, de la religión, pero también de la división social de la sociedad azteca y del ejercicio del poder. Estos elementos se influenciaban mutuamente, se entrelazaban, dejaban su sello uno sobre otro.

Los elementos materiales (vestidos, adornos, pinturas faciales y corporales), elementos espirituales (religión, mito, rito), elementos sociales (estratificación social, edad, sexo, ejercicio del poder), etc., se enlazan en la danza prehispánica a manera de diferentes hilos en un rico tejido formando diversos dibujos que ocultan un sentido no siempre fácil de detectar y que serán aquí objeto de análisis.

[1] *Diccionario de Antropología*. Ed. Bellaterra, Barcelona, 1980.

[2] Sachs. C. *World History of the Dance* E.W.W. Norton comp. New York, 1963.

[3] Lomax. A. *Folk Song Style and Culture*. American Association for the Advancement of Science. Washington, 1968.

[4] Merriam, Alan P. "Anthropology and the Dance", en: *New Dimension in Dance Research. Proceedings of the Third Conference on Research in Dance*. The University of Arizona, 1972.

[5] Kaeliinohomoku, J., *A Comparative Study of Dance as a Constellation of Motor Behavior among African and United State Negros*. Cita tomada de A. L. Kaeppler: "Dance in Anthropological Perspective", en: *Ann. Review of Anthropology*. 7: 31-49, 1978.

[6] Merriam A. P., *op cit.*

[7] Kaeppler, L. "Dance in Anthropological Perspective", *op. cit.*

[8] Hanna. J. L. *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*, Univ. of Arizona, 1979, p. 19.

[9] Kaeppler, *op. cit. Mikagura* es una danza ejecutada por la sacerdotisa Shinto con movimientos simétricos; *buyo* es ejecutado por un individuo instruido en una escuela especial y tiene movimientos básicamente diagonales; *bon* tiene movimientos circulares; los tres movimientos son completamente diferentes.

[10] Waterman R. A. *Role of Dance in Human Society*. Focus on Dance II. American Association of Health, Phisical Education and Recreation. Washington. D. C.

[11] Lawler, L. *The Dance in Ancient Greece*. Ed. Ch. Black, London, 1964.

[12] Oesterley W. *The Sacred Dance*. Cambridge, 1923.

[13] Motolinia, *Memoriales, libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*. UNAM, 1971. Cap. XIII, p. 387. Para la variedad de los significados de la palabra danza en otras lenguas indígenas, véase: Thomas Stanford, *Linguistic Analisis of Music and Dance Forms from the Sixteenth Century*. Dictionaries of Mexican Indian Language Yearbook II of the International American Institute for Musical Research. Tulane University, 1986. También para los tarahumaras y para los huicholes "bailar es una forma mística de trabajar, y es tan importante para el crecimiento del maíz como limpiar el campo" —dice C. Lumholz en *México desconocido*.

[14] Van der Leeuw, *In der Himmel is unen Dana*. Ed. Hitgare. H. J. París, Amsterdam, 1932.

[15] Luciano de Samosata. *Novelas cortas y cuentos dialogados*. Ed. Jus, México, 1966. Tomo II.

[16] Backman. E. L. *Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine*. Ed. Greenwood Press Publisher. Westport, Conn., 1952.

[17] Las citas del Antiguo Testamento están tomadas de: *La Santa Biblia*, México, Ed. Sociedades Bíblicas Unidas, 1960.

[18] Citado por: E. L. Backman: *Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine, op. cit.*, p. 15.

[19] Durán fray Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la tierra firme*. México. Ed. Porrúa, 1967. Vol. I Cap. XXI, pp. 189-9.

[20] Durán, *op. cit*, p. 186.

Danzante maya. Vasija pintada. Clásico tardío (Museo Nacional de Guatemala).

II. LA DANZA ENTRE LOS AZTECAS

La obra de arte es uno de los medios de que se sirve el culto y que el culto necesita, explica Paul Westheim al hablar del arte azteca. El arte es una necesidad, necesidad social dentro de la comunidad cuyo contenido vital es la fe en los dioses, el culto divino.

E. Pasztory[1] pone esta idea todavía más clara: El objeto primordial del arte azteca era comunicar las ideas acerca del lugar del hombre en el cosmos y en la sociedad humana.

Para sostener la fe en los dioses, los mexicas se servían tanto de la pintura como del canto, la poesía y el baile. El fin de estas artes era avivar la llama sagrada del fervor religioso de la comunidad en la que el rey era el sacerdote y el sacerdote el que decretaba los ritos. El arte de los murales era una obra presumiblemente colectiva, mágico-religiosa, hecha por artistas anónimos, que eran probablemente sacerdotes u hombres cobijados por los gruesos muros de los templos.

En el arte mesoamericano abundan imágenes de danzantes. Las encontramos en las vasijas mayas, en las piedras mixtecas, los representan las figurillas del Golfo y de Colima, así como en los códices de diferentes partes de México. A diferencia de otras artes las imágenes representan al hombre en *movimiento*, ya que la danza es vida. Es lo opuesto a la *inmovilidad* que es el símbolo de la muerte.

Moverse quiere decir vivir. Estar inmóvil, quiere decir estar desprovisto de la vida. En la mitología hindú, el primer movimiento es el que da vida a la materia inerte, y el movimiento circular de los dioses saca al universo del Caos. El mito de la creación del mundo de los mayas comienza así: "Todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio, todo inmóvil, callado y vacía la extensión del cielo." La inmovilidad, sostiene L. Kowalska,[2] equivale en las mitologías a la no-existencia y es un estado anterior a la creación.

Danzante del grupo olmecas-xicallancas (1000-1100 D.C.) Cacaxtla, Tlaxcala.

Danzante de Monte Albán, Oaxaca.

La danza entre los aztecas varía de otras artes no sólo por su esencia misma —el movimiento— sino porque a diferencia de ellas en la danza participa toda la comunidad: los reyes, los sacerdotes, los nobles, los guerreros, el pueblo. Su proceso no es oculto, como podemos suponer era el arte de la pintura o de la confección de los códices. No solamente era *visible*, sino que era *obligatorio* para todos los estratos sociales. No estaba reservado a una clase social aunque —como lo veremos más tarde— unos estratos no se mezclaban con otros. Se efectuaba tanto en los templos como en los palacios, los patios y los mercados.

No sabemos si el proceso de cubrir un muro en Teotihuacán o más tarde en Tenochtitlán era un proceso oculto, o si a el podían asistir los transeúntes. Tampoco sabemos cómo y quién modelaba las imágenes de los dioses, aunque todo hace pensar que fueron los sacerdotes mismos quienes se dedicaban a estas

Baile en las fiestas de la coronación de Moctezuma (Atlas *de Durán, lám. 19*).

tareas. Pero bailar, era la tarea de todos los miembros de la comunidad, desde la temprana edad. Aprender a bailar, era como para el niño occidental de nuestros tiempos, aprender el alfabeto. "Desde niños se ejercitaban en ellas (las danzas) bajo la dirección de los sacerdotes" —dice Clavijero.

De la importancia de la danza en la vida del antiguo mexicano hablan varios textos: Durán,[3] Pomar[4] y Sahagún.[5] El primero, escribe:

> Preciábanse mucho los mozos de saber bien bailar y cantar y de ser guías de los demás en los bailes. Preciábanse de llevar los pies a son y de acudir a su tiempo con el cuerpo a los meneos que ellos usan, y con la voz a su tiempo. . .

El segundo nos dice:

> Esforzábanse los nobles y aun los plebeyos, si no eran para la guerra, para valer y ser sabidos y componer cantos en que introducían por vía de historia muchos sucesos prósperos y adversos, y hechos notables de los reyes y de personas ilustres y de valer: u el que llegaba al punto de esta habilidad era tenido y muy estimado. . . y por esto era premiado no sólo del rey, pero de todo el resto de los nobles. . .

Sahagún, al hablar de la educación de los jóvenes, anota:

> Cuando el niño llegaba a diez o doce años. . . si no lo metían en la casa del regimiento, metíanle en la casa de los cantores. . .[6]

De lo que se desprende la importancia del canto y del baile en la educación. También la descripción del palacio del rey con una sala especial *mixcoacalli* donde se juntaban todos los cantores de México, "aguardando a lo que les mandase el señor, si quisiere bailar. . . u oír algunos cantares de nuevo compuestos. . ." y el interés personal del señor a las nuevas composiciones, hablan del lugar que ocupaba la música, el canto y la danza en la vida de los antiguos mexicanos. El señor no solamente dictaba el cantar que se había de ejecutar en una fiesta e indicaba la música, sino también indicaba los meneos, atavíos, a los guías y "el

día del baile para alguna fiesta señalada de los dioses". Para Moctezuma se hacían trajes especiales para la danza.[7]

Además, tanto los músicos como los cantores y los bailadores eran premiados en un día especial, *Ce xóchitl*, fiesta en la que bailaban los señores por su devoción el tiempo que les gustaba; los artistas recibían mantas y maxtles.

> Y dábanles de comer a todos éstos diversas maneras de tamales y diversas maneras de moles, como aquí se declara.[8]

Los músicos (podemos imaginarnos que también los danzantes) llevaban un *mecatl* o sea un cordel distintivo en la cabeza, y sabían los varios estilos de cantos y bailes de diferentes regiones.

El baile estaba íntimamente ligado con el día del nacimiento del niño, como por ejemplo el día *Ce xóchitl* (Uno Flor). Sahagún así lo describe:

> . . . se hacía siempre una danza, una procesión. Pero solamente Moctezuma sabía en su corazón —nadie más— por cuantos días había que danzar. También se decía que los señores bailaban en este signo por su devoción, los días que les parecía, y cuando habían de comenzar esta solemnidad ponían dos varales con flores a la puerta del palacio, y aquello era señal que habían de bailar a honra de este signo algunos días, y el cantar que debían de decir mandaba el señor que dijesen el que se llama *cuextecáyotl* (hombre que pertenece a la huasteca), o *tlauanca cuextecáyotl* (el huasteca que baila como borracho), *cuexotxinacáyotl* (hombre que pertenece a Huajotzingo), o el que se llama *anahuacáyotl* (propio de Anáhuac) o algunos de los otros que están aquí señalados. . . y también daban mantas y *maxtles* a los cantores y a los que tenían *teponaztli* y atambor, a los que silbaban, y a los otros bailadores y cantores.[9]

Después de haber quemado los dos varales con flores, cesaban de bailar en el palacio, pero los principales podían seguir con el baile en sus casas. También de los que nacían bajo el signo *Ce ozomoztli* (Uno Mono) se decía que serían cantores y bailadores, o pintores.

Bailarina de la Cuenca de México.
Cultura Preclásica.
(Museo Nacional de Antropología, México)

Tres bailarines.
Teotihuacán. (100-350 d.C.),
(Museo Nacional de Antropología, México).

Danzante.
Teotihuacán III (550-650 d.C.),
(Museo Nacional de Antropología, México).

Xochipilli,
príncipe de las flores.
Deidad del amor, del baile y de la poesía.
(Museo Nacional de Antropología, México).

Un teponaztli *con el rostro de Macuilxóchitl, dios de la danza. (Museo Nacional de Antropología, México).*

Baile en círculo. (Colección Particular).

Indudablemente, el hecho de que la danza esté ligada con el signo de nacimiento del hombre, demuestra su unión con lo divino. Esta unión se hace todavía más clara en los mitos del origen de Huitzilopochtli, en los cuales éste baila.

La danza tenía su dios: Macuilxóchitl,[10] que era al mismo tiempo el dios del canto.

*M*acuilxóchitl, *Cinco-flor. Dios de la danza y del canto* (Códice Vaticano 3773, *lám. 79*).

Mendoza[11] dice que "su templo estuvo ubicado a espaldas del Templo Mayor de Tenochtitlán donde se le ofrendaban representaciones de instrumentos. Tenía como disfraz el pájaro *quetzalcococchtli*, ave que canta al amanecer. Su figura era la de un hombre desnudo, desollado, pintado el cuerpo de rojo, con una flor sobre la boca, con un escudo en que hay 4 piedras y con un centro en forma de corazón".

En el Códice Vaticano B es representado como un Coyote Viejo así como en el Borgia; en el Telleriano-Remensis tiene forma humana. Seler[12] lo explica por las calidades musicales del coyote. Durán[13] indica que es precisamente a esta figura a la que se pedía licencia para bailar y que "en algunas festividades lo sacaban al patio, y lo ponían junto al atambor, que ellos llaman *teponaztli*". Algunas veces el dios aparece junto al mono, otro numen de la danza.

*H*uehuecóyotl
el coyote viejo,
numen de la danza
(Códice
Borgia, *lám. 10*).

*H*uehuecóyotl (Códice
Vaticano 3773, *lám. 52*).

*H*uehuecóyotl (Códice Borbónico, *lám. 4*).

*H*uehuecóyotl (Códice Telleriano-Remensis, *lám. 6*).

Es bien sabido que en la mitología griega, egipcia, hindú, china y japonesa, los dioses bailan. La mitología azteca parece no diferir de otras mitologías aunque la información que poseemos es mucho más escueta. Sin embargo, Sahagún[14] proporciona un dato importante. En la fiesta dedicada a Huitzilopochtli que se efectuaba cada ocho años, que se llamaba *ixnextiua* ("ventura"),

> bailaban todos los dioses y así todos los que bailaban se ataviaban con diversos personajes, unos tomaban personajes de aves, otros de animales y así unos se transformaban como *tzintzones*, otros como mariposas, otros como abejones, otros como moscas, otros como escarabajos; otros traían a cuestas un hombre durmiendo, que decían era el sueño. . .

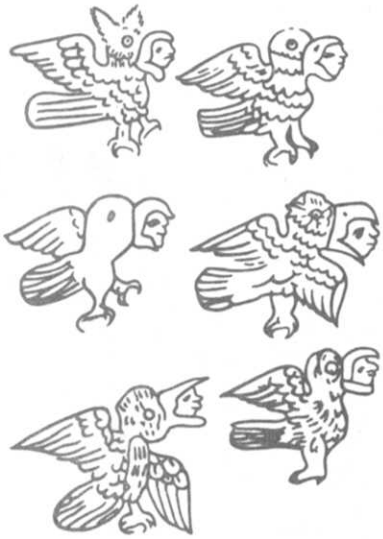
Este dato nos parece muy importante, especialmente si leemos la descripción hecha en el poema dedicado a la fiesta (XVII) *Tititl*, citado por Seler en sus *Comentarios al Códice Borgia*. (Vol. I, p. 141)

> En la fiesta llamada Tititl, era cuando bailaban los dioses,
> y se decía la huida de la diosa anciana.
> Y así se hacía: todos los dioses bailaban, nadie dejaba de hacerlo,
> todos ellos, cada uno estaba ataviado con su propio vestido.
> Durante dos días se bailaba,
> el primer día se llamaba "el nuevo descendimiento",
> el segundo día se llamaba "todo llega a su fin".
> En este día se hace una procesión (la fiesta se llamaba también "la lechuza cae")
> se golpeaba con la lechuza, los hombres golpeaban con la lechuza.
> Y eran las mujeres a quienes golpeaban con ella.
> Entonces tenía lugar la danza de la huida de la diosa anciana;
> hacían aparecer a las mujeres divinas (las mujeres que habían muerto de parto, convertidas en diosas).
> Bailaban con sus máscaras.

*A*tamalqualiztli, *la comida de tamales de agua, fiesta celebrada cada ocho años.*

A los dos días se hacía una procesión,
caminaban alrededor del templo,
todos los demonios arriba mencionados.
Y después de la procesión,
llevaban en seguida a los dioses a sus distintas casas,
una vez más se les hacía bailar allí.
Se llamaba esto "lavar los pies" a los dioses que
han bailado.

De las dos descripciones aprendemos que todos los personificadores de los dioses bailaban y para imitarlos los danzantes se disfrazaban de pájaros e insectos y además llevaban máscaras. En este específico caso el disfraz era de las mujeres muertas en el parto, las *cihuateteo*. De esto se desprende también que los dioses al mismo tiempo son humanos, y que "se desdoblan" en animales e insectos.



Detalle de la fiesta Atamalqualiztli: "*. . . Todos los que bailan se ataviaban. . . de aves. . . se transfiguraban como abejones, como moscas, como escarabajos.*" (*Sahagún,* Relación breve de las fiestas de los dioses).

En la primera de las descripciones, tenemos además un dato muy interesante: los hombres que imitan a los dioses en los bailes traen en la espalda "un hombre durmiendo que decían que era el sueño". ¿Sería el sueño, como la poesía cuya metáfora era flor y canto, el medio de identificarse con los dioses?

Más adelante, Sahagún,[16] al describir los orígenes de los dioses, dice "que cuando lavaban al dios Huitzilopochtli, era media noche, y antes que le lavasen, "primero hacían procesión que se llamaba *necocolo* ("se hace culebreo") y uno se vestía con el vestido del dicho Huitzilopochtli, el cual se llamaba Yiópoch e *iba bailando* en persona de Huitzilopochtli". El bailar es la única acción del personificador que Sahagún menciona, y podemos

Detalle de la fiesta Tlacaxipehualiztli. *Dos guerreros disfrazados de tigre y de puma* (*Sahagún,* Primeros memoriales).

notar que todos (o casi todos) los personificadores de los dioses antes de morir, bailan. Desde sus orígenes, los dioses bailan. El personificador de Huitzilopochtli iba precedido de un sacerdote de alto grado militar: *Huiztnáhuac tiachcauh* y detrás del danzante iban los principales mancebos, la flor de los nobles. Bailando acompañaban la estatua de Huitzilopochtli hasta el *cu* donde la depositaban.

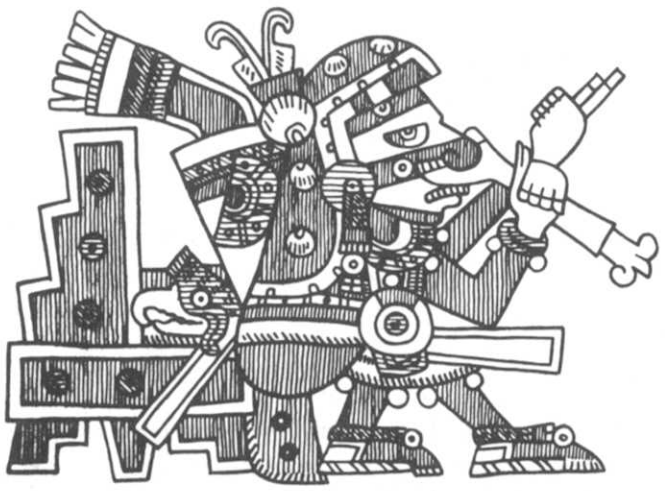
En la conocida historia de la hija de Huémac que se enamoró de un *toueyo* ("nuestro vecino") éste, que muchos embustes sabía hacer,

> mandó que danzasen y bailasen todos los toltecas. . . y luego (cuando) vinieron muchos indios, sin número. . . comenzó a bailar y danzar el dicho nigromántico. . . y toda la gente asimismo comen-

> zaba a bailar y holgarse mucho. . . y comenzaban a cantar y bailar a la puesta del sol, hasta cerca de la media noche, que se llamaba *tlatlapitzalizpan* (hora en la que se tocan las flautas), y porque era muy mucha gente la que danzaban empujándose unos a otros y muy muchos de ellos caían despeñándose en el barranco del río. . . y se convertían en piedras. . . todo esto que hacía el nigromántico no sentían ni miraban los dichos toltecas porque estaban borrachos, sin seso.[18]

¿Quién es el *toueyo* que baila y hace bailar a sus enemigos, los toltecas? No es otro que el enemigo de Quetzalcóatl, el Tezcatlipoca-Titlacahuacan "el de quien somos esclavos", "el mayor de los mayores de sus dioses", "el creador de la vida pero también de la discordia entre los hombres", "el que era invisible (Titlacahuacan) y oscuridad y aire, y cuando aparecía y hablaba a algún hombre, era como sombra".[19] Pues Tezcatlipoca-Titlacahuacan no sólo baila, sino que tañendo el tambor por medio del baile hace que los hombres pierdan el seso, y así puede aniquilarlos, convirtiéndolos en piedras.

Además, Titlacahuacan, sentado en el mercado (más tarde hablaremos del mercado como espacio para los bailes solemnes), "hacía bailar un muchachito en las palmas de sus manos —dicen

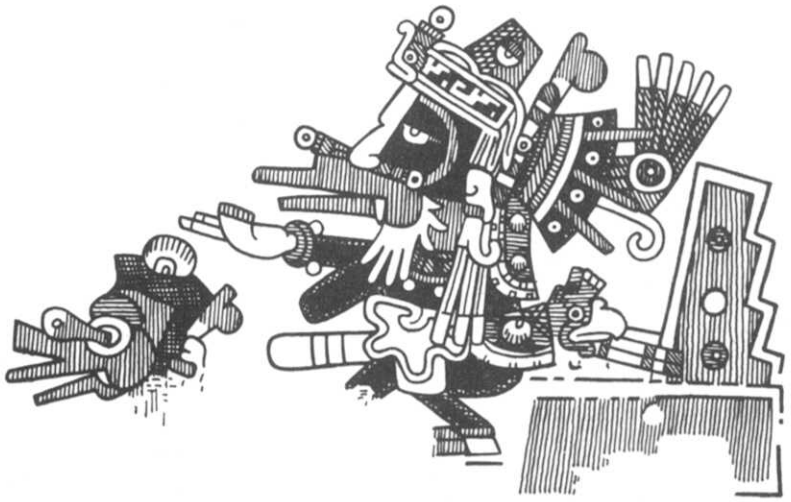


Tezcatlipoca rojo (Códice Borgia, *lám. 11*).

que era Huitzilopochtli" y los toltecas para ver a este muchachuelo "se empujaban tanto, que muchos de ellos murieron ahogados". Finalmente los toltecas matan al muchachito y al nigromante, pero no pueden echar al río su cuerpo hediondo ya que su peso era tan grande que quebraba las sogas a las que estaba atado. Y fue el mismo nigromántico quien dijo a los toltecas: "Ah toltecas, este muerto quiere un *verso de canto*".[20]

Así pues, el canto y la música tienen un origen divino, ya que fue el mismo Tezcatlipoca, quien dijo al dios del viento:

> Viento, vete a través del mar a la casa del sol, el cual tiene muchos músicos y trompeteros consigo que le sirven y cantan, entre los cuales hay uno de tres pies, los otros tienen las orejas tan grandes que les cubren todo el cuerpo.
>
> Y una vez llegado a la orilla del agua, apellidarás a mis criados, a Acapachtli, que es tortuga y a Acitli, que es mitad mujer, mitad pez, y a Atlicipactli, que es ballena y dirás a todos que hagan un puente a fin de que tú puedas pasar y me traerás de la casa del Sol los músicos con sus instrumentos para hacerme honra.
>
> Y esto dicho, se fue sin ser más visto.



Quetzalcóatl, *dios del viento* (Códice Borgia, *lám. 9*).

Entonces el dios del aire se fue a la orilla del agua y apellidó sus nombres y vinieron incontinente e hicieron un puente, por el que pasó.

Al cual viendo venir el Sol, dijo a sus músicos: "He aquí el miserable. Nadie le responda, pues el que le respondiere, irá con él."

Estos dichos músicos estaban vestidos de cuatro colores: blanco, rojo, amarillo y verde.

A donde habiendo llegado el dios del aire, los llamó cantando, al cual respondió en seguida uno de ellos y se fue con él y llevó la música que es la que ellos usan ahora en sus danzas en honor de los dioses.[21]

Mendieta[22] relata este mito de manera diferente. No es Quetzalcóatl quien ejecuta la orden de Tezcatlipoca, sino

un devoto de Tezcatlipoca perseverando en esta devoción, llegó a la costa del mar, donde le apareció en tres maneras o figuras, y le llamó y dijo: "Ven acá, fulano, pues eres tan mi amigo, quiero que vayas a la casa del Sol y traigas de allá cantores e instrumentos para que me hagas fiesta, y para esto llamarás a la ballena y a la sirena y a la tortuga que se hagan puente por donde pises." Pues hecha dicha puente, y dándole un cantar que fuese diciendo entendiole el Sol, avisó a su gente y criados que no le respondiesen al canto, porque a los que respondiesen los había de llevar consigo. Y así aconteció que algunos de ellos, pareciéndoles melifluo el canto, le respondieron, a los que trajo con el atabal que llaman *ueuetl* y con el *tepunaztli* y de aquí dicen que comenzaron a hacer fiestas y bailes a sus dioses. . ."

Tenemos pues a Huitzilopochtli, Tezcatlipoca y Quetzalcóatl, los tres dioses supremos, vinculados con el baile y la música. De estos mitos se desprende que es Tezcatlipoca quien ordena al dios del viento robar la música para su propio deleite y quien hace bailar a Huitzilopochtli; y por otro lado que los músicos están íntimamente vinculados a los cuatro puntos cardinales del universo por medio de los colores de su vestimenta.

¿Quiénes son estos músicos que representan los cuatro lados del universo?

Si tomamos en cuenta que es precisamente Tezcatlipoca el

creador del mundo "del cielo y de la tierra" y de los "cuatro cientos" es decir de los "innumerables seres" encargados de guardar los cielos, "y que algunos son rojos (color del Este), otros son negros (Norte), otros son blancos (Oeste), otros azules (Sur) otros, en fin, son amarillos, color de fuego y de centro" como explica Soustelle,[23] podemos ver que los músicos están íntimamente ligados a los cuatro puntos cardinales del universo.

De la conexión de los músicos con los cuatro puntos cardinales nos habla H. A. Tezozómoc:[24]

> ,En el lavatorio de pies de Tizoczic Chalchiuhtonac "salieron al baile al patio los reyes Netzahualcoyotzin y Totoquihuaztli y así, ni más ni menos, salió el Rey Tizoczic. . . y metiose en medio de los reyes al baile y canto, llevando los dos reyes en medio a Tizoczic, salieron bailando hasta las gradas de la torre y casa de Huitzilopochtli, llevando un rey el brasero del sahumerio de copal y el otro rey, cuatro o cinco codornices; y de allí como en procesión volvieron al gran patio, y en llegando tomó el rey Netzahualcoyotl copal, y lo echó en el incensario, y se lo dio a Tizoczic y *éste sahumó a los músicos, en cuatro partes en* cuadro. . ."

Esta unión con los cuatro puntos cardinales fue (quizá) la razón por la que los guardaba tan celosamente el dios Sol y no los quiso entregar de manera benévola. Al ordenar su robo, Tezcatlipoca demostraba su fuerza y su poder.

El principal nombre de la danza en general es *macehualiztli*: merecimiento. "La tenían —dice Motolinia[25]— por obra meritoria, ansi como decimos merecer uno en las obras de caridad, de penitencia, y en otras virtudes hechas por buen fin."

Y Sahagún[26] añade:

> Tened cuidado de areito y del atabal y de las sonajas y de cantar, con esto despertais a la gente popular y dareis placer a nuestro señor dios que está en todo lugar; con esto lo solicitareis para que os haga mercedes y con esto metereis vuestra mano en el seno de sus riquezas porque el ejercicio de tañer y cantar solicita nuestro señor para que haga mercedes.

Indudablemente, el hecho de que la danza esté ligada con el signo de nacimiento del hombre, demuestra su unión con lo divino. Esta unión se hace todavía más clara en los mitos del origen de Huitzilopochtli, en los cuales éste baila.

La danza tenía su dios: Macuilxóchitl,[10] que era al mismo tiempo el dios del canto.

*M*acuilxóchitl, *Cinco-flor. Dios de la danza y del canto* (Códice Vaticano 3773, *lám. 79*).

Mendoza[11] dice que "su templo estuvo ubicado a espaldas del Templo Mayor de Tenochtitlán donde se le ofrendaban representaciones de instrumentos. Tenía como disfraz el pájaro *quetzalcococchtli*, ave que canta al amanecer. Su figura era la de un hombre desnudo, desollado, pintado el cuerpo de rojo, con una flor sobre la boca, con un escudo en que hay 4 piedras y con un centro en forma de corazón".

En el Códice Vaticano B es representado como un Coyote Viejo así como en el Borgia; en el Telleriano-Remensis tiene forma humana. Seler[12] lo explica por las calidades musicales del coyote. Durán[13] indica que es precisamente a esta figura a la que se pedía licencia para bailar y que "en algunas festividades lo sacaban al patio, y lo ponían junto al atambor, que ellos llaman *teponaztli*". Algunas veces el dios aparece junto al mono, otro numen de la danza.

*H*uehuecóyotl
el coyote viejo,
numen de la danza
(Códice
Borgia, *lám. 10*).

*H*uehuecóyotl (Códice
Vaticano 3773, *lám. 52*).

*H*uehuecóyotl (Códice Borbónico, *lám. 4*).

*H*uehuecóyotl (Códice Telleriano-Remensis, *lám. 6*).

Es bien sabido que en la mitología griega, egipcia, hindú, china y japonesa, los dioses bailan. La mitología azteca parece no diferir de otras mitologías aunque la información que poseemos es mucho más escueta. Sin embargo, Sahagún[14] proporciona un dato importante. En la fiesta dedicada a Huitzilopochtli que se efectuaba cada ocho años, que se llamaba *ixnextiua* ("ventura"),

> bailaban todos los dioses y así todos los que bailaban se ataviaban con diversos personajes, unos tomaban personajes de aves, otros de animales y así unos se transformaban como *tzintzones*, otros como mariposas, otros como abejones, otros como moscas, otros como escarabajos; otros traían a cuestas un hombre durmiendo, que decían era el sueño. . .

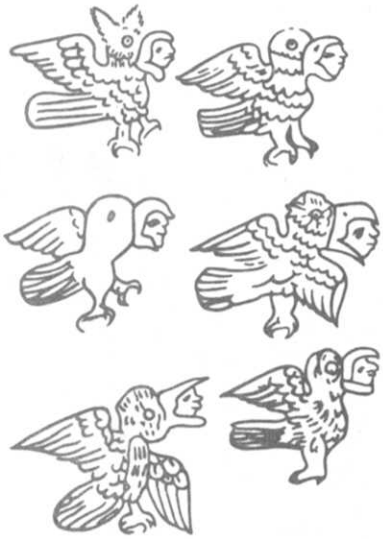
Este dato nos parece muy importante, especialmente si leemos la descripción hecha en el poema dedicado a la fiesta (XVII) *Tititl*, citado por Seler en sus *Comentarios al Códice Borgia*. (Vol. I, p. 141)

> En la fiesta llamada Tititl, era cuando bailaban los dioses,
> y se decía la huida de la diosa anciana.
> Y así se hacía: todos los dioses bailaban, nadie dejaba de hacerlo,
> todos ellos, cada uno estaba ataviado con su propio vestido.
> Durante dos días se bailaba,
> el primer día se llamaba "el nuevo descendimiento",
> el segundo día se llamaba "todo llega a su fin".
> En este día se hace una procesión (la fiesta se llamaba también "la lechuza cae")
> se golpeaba con la lechuza, los hombres golpeaban con la lechuza.
> Y eran las mujeres a quienes golpeaban con ella.
> Entonces tenía lugar la danza de la huida de la diosa anciana;
> hacían aparecer a las mujeres divinas (las mujeres que habían muerto de parto, convertidas en diosas).
> Bailaban con sus máscaras.

*A*tamalqualiztli, *la comida de tamales de agua, fiesta celebrada cada ocho años.*

A los dos días se hacía una procesión,
caminaban alrededor del templo,
todos los demonios arriba mencionados.
Y después de la procesión,
llevaban en seguida a los dioses a sus distintas casas,
una vez más se les hacía bailar allí.
Se llamaba esto "lavar los pies" a los dioses que
han bailado.

De las dos descripciones aprendemos que todos los personificadores de los dioses bailaban y para imitarlos los danzantes se disfrazaban de pájaros e insectos y además llevaban máscaras. En este específico caso el disfraz era de las mujeres muertas en el parto, las *cihuateteo*. De esto se desprende también que los dioses al mismo tiempo son humanos, y que "se desdoblan" en animales e insectos.



Detalle de la fiesta Atamalqualiztli: "*. . . Todos los que bailan se ataviaban. . . de aves. . . se transfiguraban como abejones, como moscas, como escarabajos.*" (*Sahagún,* Relación breve de las fiestas de los dioses).

En la primera de las descripciones, tenemos además un dato muy interesante: los hombres que imitan a los dioses en los bailes traen en la espalda "un hombre durmiendo que decían que era el sueño". ¿Sería el sueño, como la poesía cuya metáfora era flor y canto, el medio de identificarse con los dioses?

Más adelante, Sahagún,[16] al describir los orígenes de los dioses, dice "que cuando lavaban al dios Huitzilopochtli, era media noche, y antes que le lavasen, "primero hacían procesión que se llamaba *necocolo* ("se hace culebreo") y uno se vestía con el vestido del dicho Huitzilopochtli, el cual se llamaba Yiópoch e *iba bailando* en persona de Huitzilopochtli". El bailar es la única acción del personificador que Sahagún menciona, y podemos

Detalle de la fiesta Tlacaxipehualiztli. *Dos guerreros disfrazados de tigre y de puma* (*Sahagún,* Primeros memoriales).

notar que todos (o casi todos) los personificadores de los dioses antes de morir, bailan. Desde sus orígenes, los dioses bailan. El personificador de Huitzilopochtli iba precedido de un sacerdote de alto grado militar: *Huiztnáhuac tiachcauh* y detrás del danzante iban los principales mancebos, la flor de los nobles. Bailando acompañaban la estatua de Huitzilopochtli hasta el *cu* donde la depositaban.

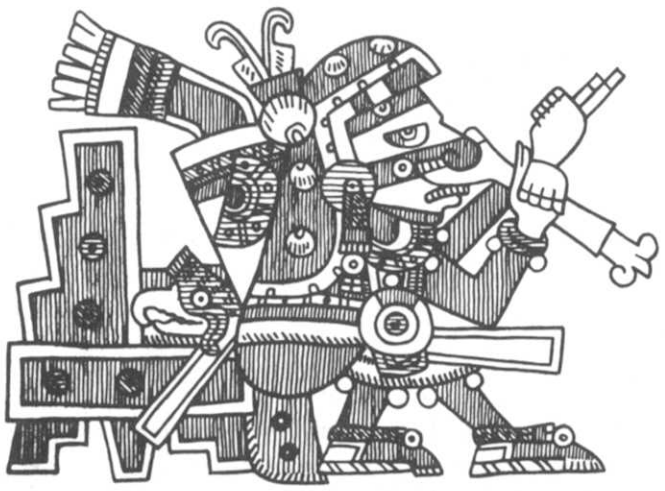
En la conocida historia de la hija de Huémac que se enamoró de un *toueyo* ("nuestro vecino") éste, que muchos embustes sabía hacer,

> mandó que danzasen y bailasen todos los toltecas. . . y luego (cuando) vinieron muchos indios, sin número. . . comenzó a bailar y danzar el dicho nigromántico. . . y toda la gente asimismo comen-

> zaba a bailar y holgarse mucho. . . y comenzaban a cantar y bailar a la puesta del sol, hasta cerca de la media noche, que se llamaba *tlatlapitzalizpan* (hora en la que se tocan las flautas), y porque era muy mucha gente la que danzaban empujándose unos a otros y muy muchos de ellos caían despeñándose en el barranco del río. . . y se convertían en piedras. . . todo esto que hacía el nigromántico no sentían ni miraban los dichos toltecas porque estaban borrachos, sin seso.[18]

¿Quién es el *toueyo* que baila y hace bailar a sus enemigos, los toltecas? No es otro que el enemigo de Quetzalcóatl, el Tezcatlipoca-Titlacahuacan "el de quien somos esclavos", "el mayor de los mayores de sus dioses", "el creador de la vida pero también de la discordia entre los hombres", "el que era invisible (Titlacahuacan) y oscuridad y aire, y cuando aparecía y hablaba a algún hombre, era como sombra".[19] Pues Tezcatlipoca-Titlacahuacan no sólo baila, sino que tañendo el tambor por medio del baile hace que los hombres pierdan el seso, y así puede aniquilarlos, convirtiéndolos en piedras.

Además, Titlacahuacan, sentado en el mercado (más tarde hablaremos del mercado como espacio para los bailes solemnes), "hacía bailar un muchachito en las palmas de sus manos —dicen

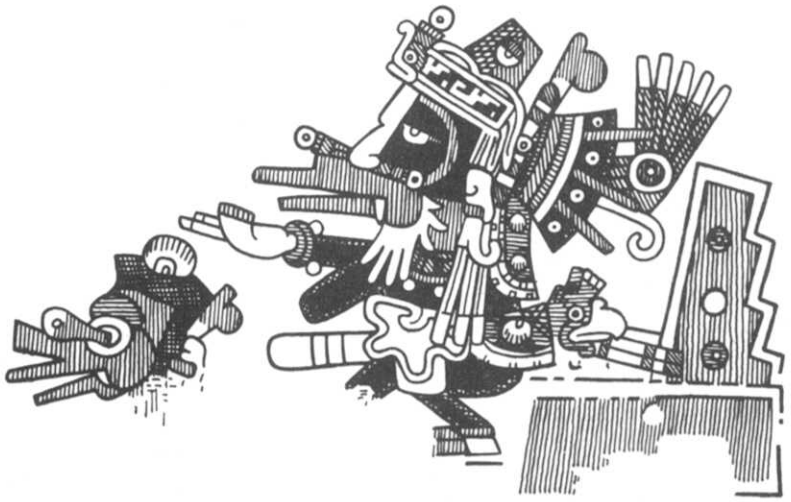


Tezcatlipoca rojo (Códice Borgia, *lám. 11*).

que era Huitzilopochtli" y los toltecas para ver a este muchachuelo "se empujaban tanto, que muchos de ellos murieron ahogados". Finalmente los toltecas matan al muchachito y al nigromante, pero no pueden echar al río su cuerpo hediondo ya que su peso era tan grande que quebraba las sogas a las que estaba atado. Y fue el mismo nigromántico quien dijo a los toltecas: "Ah toltecas, este muerto quiere un *verso de canto*".[20]

Así pues, el canto y la música tienen un origen divino, ya que fue el mismo Tezcatlipoca, quien dijo al dios del viento:

> Viento, vete a través del mar a la casa del sol, el cual tiene muchos músicos y trompeteros consigo que le sirven y cantan, entre los cuales hay uno de tres pies, los otros tienen las orejas tan grandes que les cubren todo el cuerpo.
>
> Y una vez llegado a la orilla del agua, apellidarás a mis criados, a Acapachtli, que es tortuga y a Acitli, que es mitad mujer, mitad pez, y a Atlicipactli, que es ballena y dirás a todos que hagan un puente a fin de que tú puedas pasar y me traerás de la casa del Sol los músicos con sus instrumentos para hacerme honra.
>
> Y esto dicho, se fue sin ser más visto.



Quetzalcóatl, *dios del viento* (Códice Borgia, *lám. 9*).

Entonces el dios del aire se fue a la orilla del agua y apellidó sus nombres y vinieron incontinente e hicieron un puente, por el que pasó.

Al cual viendo venir el Sol, dijo a sus músicos: "He aquí el miserable. Nadie le responda, pues el que le respondiere, irá con él."

Estos dichos músicos estaban vestidos de cuatro colores: blanco, rojo, amarillo y verde.

A donde habiendo llegado el dios del aire, los llamó cantando, al cual respondió en seguida uno de ellos y se fue con él y llevó la música que es la que ellos usan ahora en sus danzas en honor de los dioses.[21]

Mendieta[22] relata este mito de manera diferente. No es Quetzalcóatl quien ejecuta la orden de Tezcatlipoca, sino

un devoto de Tezcatlipoca perseverando en esta devoción, llegó a la costa del mar, donde le apareció en tres maneras o figuras, y le llamó y dijo: "Ven acá, fulano, pues eres tan mi amigo, quiero que vayas a la casa del Sol y traigas de allá cantores e instrumentos para que me hagas fiesta, y para esto llamarás a la ballena y a la sirena y a la tortuga que se hagan puente por donde pises." Pues hecha dicha puente, y dándole un cantar que fuese diciendo entendiole el Sol, avisó a su gente y criados que no le respondiesen al canto, porque a los que respondiesen los había de llevar consigo. Y así aconteció que algunos de ellos, pareciéndoles melifluo el canto, le respondieron, a los que trajo con el atabal que llaman *ueuetl* y con el *tepunaztli* y de aquí dicen que comenzaron a hacer fiestas y bailes a sus dioses. . ."

Tenemos pues a Huitzilopochtli, Tezcatlipoca y Quetzalcóatl, los tres dioses supremos, vinculados con el baile y la música. De estos mitos se desprende que es Tezcatlipoca quien ordena al dios del viento robar la música para su propio deleite y quien hace bailar a Huitzilopochtli; y por otro lado que los músicos están íntimamente vinculados a los cuatro puntos cardinales del universo por medio de los colores de su vestimenta.

¿Quiénes son estos músicos que representan los cuatro lados del universo?

Si tomamos en cuenta que es precisamente Tezcatlipoca el

creador del mundo "del cielo y de la tierra" y de los "cuatro cientos" es decir de los "innumerables seres" encargados de guardar los cielos, "y que algunos son rojos (color del Este), otros son negros (Norte), otros son blancos (Oeste), otros azules (Sur) otros, en fin, son amarillos, color de fuego y de centro" como explica Soustelle,[23] podemos ver que los músicos están íntimamente ligados a los cuatro puntos cardinales del universo.

De la conexión de los músicos con los cuatro puntos cardinales nos habla H. A. Tezozómoc:[24]

> ,En el lavatorio de pies de Tizoczic Chalchiuhtonac "salieron al baile al patio los reyes Netzahualcoyotzin y Totoquihuaztli y así, ni más ni menos, salió el Rey Tizoczic. . . y metiose en medio de los reyes al baile y canto, llevando los dos reyes en medio a Tizoczic, salieron bailando hasta las gradas de la torre y casa de Huitzilopochtli, llevando un rey el brasero del sahumerio de copal y el otro rey, cuatro o cinco codornices; y de allí como en procesión volvieron al gran patio, y en llegando tomó el rey Netzahualcoyotl copal, y lo echó en el incensario, y se lo dio a Tizoczic y *éste sahumó a los músicos, en cuatro partes en* cuadro. . ."

Esta unión con los cuatro puntos cardinales fue (quizá) la razón por la que los guardaba tan celosamente el dios Sol y no los quiso entregar de manera benévola. Al ordenar su robo, Tezcatlipoca demostraba su fuerza y su poder.

El principal nombre de la danza en general es *macehualiztli*: merecimiento. "La tenían —dice Motolinia[25]— por obra meritoria, ansi como decimos merecer uno en las obras de caridad, de penitencia, y en otras virtudes hechas por buen fin."

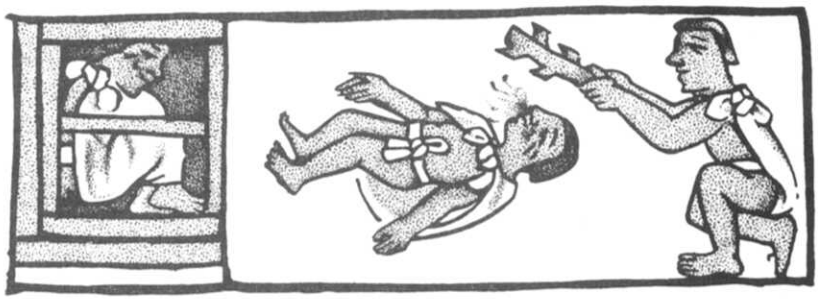
Y Sahagún[26] añade:

> Tened cuidado de areito y del atabal y de las sonajas y de cantar, con esto despertais a la gente popular y dareis placer a nuestro señor dios que está en todo lugar; con esto lo solicitareis para que os haga mercedes y con esto metereis vuestra mano en el seno de sus riquezas porque el ejercicio de tañer y cantar solicita nuestro señor para que haga mercedes.

Al parecer estas palabras, que exhortan a tener un cuidado especial de los instrumentos musicales, y que se refieren al dios "que está en todo lugar" se dirigen precisamente a Tezcatlipoca-Titlacahuacan que "cuidaba a los vivos todo cuanto era menester de comer y beber y riquezas" y quien ordenó el robo de los músicos de la corte del dios Sol.

El bailar no es solamente una obra meritoria, sino que puede ser también un conjuro para destruir al enemigo, tal como lo hace Tezcatlipoca. Por eso en todas las fiestas dedicadas tanto a Huitzilopochtli como a Tezcatlipoca los guerreros bailan antes de ir a la guerra. (Véase la fiesta de Ochpaniztli.) La danza les permite conseguir las mercedes de los dioses, en este caso: el poder mágico para aniquilar al adversario.

El carácter mágico de la danza, por medio de la cual se podía obtener las mercedes de los dioses, aniquilar al enemigo así como los lazos míticos con los cuatro puntos cardinales del universo, hacían que cualquier omisión fuera severamente castigada.



El músico castigado (Códice Florentino, *libro VIII*).

> Si alguno de los cantores hacía falta en el canto o si los que tañían el *teponaztli* y atambor faltaban en el tañer o si los que guiaban erraban en los meneos del baile, luego el señor les mandaba prender y otro día los mandaba matar.[27]

El saber bailar es una calidad tan apreciable que acrecienta el precio del esclavo. Durán[28] menciona precisamente el cantar y el bailar como máximas calidades de los esclavos:

> Los amos los hacían estar bailando y cantando para que los marchantes, acodiciándose a la buena gracia de voz y baile los comprasen luego. . . Y querían los cantores y bailadores porque cuando los vestían con los trajes de los dioses, todo el tiempo que los representaban, andaban bailando y cantando por las calles y casas donde entraban, y en los templos y las azoteas de las casas reales y de sus amos, dándoles todos los placeres y contentos del mundo, de comidas y saraos como si fuera el mesmo ídolo.

Sahagún[29] dice que los mercaderes antes de llevar a los cautivos al sacrificio "dábanles de comer y beber abundantemente y bañábanlos en agua caliente, de manera que los engordaban porque los habían de comer y ofrecer a su dios. . ."

Pomar[30] menciona que por cuatro prisioneros o un enemigo muerto se otorgaban rangos de caballero, y los así distinguidos disfrutaban desde entonces de privilegios y exenciones tales como sentarse entre los más *tequihuaque*, hallarse en los consejos de guerra y comer y *bailar* con ellos.

Bailar era también una de las prerrogativas de los "caballeros pardos".[31] Reconocidos por su valor, gozaban de privilegios tales como: traer zapatos, vestirse de algodón, comer carne humana y beber vino públicamente, "tener dos o tres mancebas. . . ser libres de tributos. . . dábanles tierras y heredades, y licencia para comer en palacio todas veces que quisieran. . . y bailar entre los principales todas las veces que había areites", dice Durán.[32]

Bailar era un privilegio, y la prohibición de bailar era una forma de degradación social. Si alguno de los principales faltaba a las normas establecidas en el buen comportamiento, como por ejemplo llevarse públicamente a una moza que le gustaba sin el consentimiento de las matronas, "lo apaleaban y le chamuscaban la cabeza. . . palabras injuriosas le decían. . . (y) nunca más volvía a danzar ni a cantar. . . y la mujer con que éste se había amancebado también la despedían de la compañía de las otras, nunca más había de danzar ni cantar. . ."[33]

Por medio de la danza, el rey podía expresar sus malas o buenas intenciones hacia los enemigos. "Por eso, al enviar a sus mensajeros o *pochtecas* a otros pueblos quería saber no solamente acerca

El mono en disfraz del numen de la alegría y de la danza (Códice Magliabechiano, *lám. 55*).

de sus casas, calidad de sus personas, templos y policía, pero también de sus bailes y danzas", dice Tezozómoc[34] al describir la fiesta del rey Ahuitzotl en que los enemigos cholultecas y los de Yupitzinco entraban al baile:

> . . . se entregaban rosas, perfumaderos dorados "muy galanos", bezoteras, orejeras y coronas y medias mitras a señores principales cholultecas y los de Yupitzinco. "Comenzaron ellos a bailar y cantar al estilo mexicano, y luego comenzaron a apagar las lumbres y luminarias e incensarios, que los mayordomos traían ardiendo en el baile y areito, así que los enemigos entraron en el areito, lo que era señal de paz con ellos.

Saber cómo bailan los enemigos, evidentemente permitía al señor conocer algo de sus intenciones; no sabemos si se trataba de conocer los movimientos, la clase de cantos, o más bien el ánimo bélico que demostraban los guerreros. El hecho de que los espías tuvieran que fijarse con igual atención en los bailes de los enemigos que en la construcción de las casas, templos y en la política es por sí mismo significativo.

Cuando los señores principales bailaban, entraban en trance al ingerir los hongos.[35] Durán[36] menciona las palabras de Tlacaelel que dirigió al rey Tizoczic, el séptimo rey de los aztecas:

> . . . antes que amaneciese, se levantó Tlacaelel y fuese al aposento del rey y despertándole, lo hizo aderezar como el día antes, y ambos a dos salieron a bailar con algunos señores, diciéndole que ya sus días eran pocos y que los quería emplear en su contento y alegría, pues en el otro mundo ya no había de bailar, ni cantar, ni gozar del olor de las rosas y humazos, de lo cual estaban privados los señores que ya habían pasado. Luego, en saliendo, vinieron los grandes de la corte, con ricas rosas muy galanamente obradas y sartas de rosas y humazos galanos y dorados, y diéronlos a los dos —los reyes de las dos provincias—. Y todos los señores y grandes de las provincias se levantaron, y para más solemnizar la fiesta comieron hongos monteses que dicen que hacen perder el sentido, y así salieron todos muy aderezados al baile.

Motolinia[37] proporciona una interesante descripción del uso de los hongos alucinógenos:

> Tenían otra manera de embriaguez que los hacía más crueles, era con unos hongos o setas pequeñas, que en esta tierra los hay como en Castilla; más los de esta tierra son de tal calidad, que comidos crudos y por ser amargos, beben con ellos o comen con ellos un poco de miel de abejas, y de allí a poco rato veían mil visiones y en especial culebras, y como salían fuera de todo sentido, parecíales que las piernas y el cuerpo tenían llenos de gusanos que los comían vivos. . . A estos hongos llámanles en su lengua *teunanacatlh*, que quiere decir carne de Dios, o del Demonio que ellos adoraban. . .

A su vez, Diego Muñoz Camargo[38] dice que:

> los señores más que la gente plebeya . . .tomaban cosas y las comían y bebían para con ello adivinar, con que se adormecían y perdían el sentido, y con ellas veían visiones espantables. . . que la una cosa se llamaba *Peyotl*, y otra yerba que se llamaba *Tlapatl*, y otro grano que llaman *Mixitl*, y la carne de un pájaro que llaman *Pito* en nuestra lengua ellos lo llaman *Oconenetl* . . .que provoca todas estas visiones. La misma propiedad tiene un hongo pequeño y sancudo que llaman los naturales *Nanacatl*. . . dejando a parte los vinos que tenían, que cuando se embriagaban . . .veían grandes visiones y muy extrañas. . . y el poeta Tochihuitzin dice claramente: He bebido vino de hongos y llora mi corazón, sufro y soy desdichado en la tierra.

Wasson,[39], que estudió con detenimiento los hongos alucinógenos y sus propiedades en México, explica que *teonanácatl*, mencionado como hemos visto en varias fuentes, significa "divino, sobrecogedor o maravilloso. . ., el ho..go divino". Al analizar la escultura del dios Xochipilli que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología de México, este famoso micólogo llega a la conclusión que los dibujos de las "flores" que la cubren no son otra cosa que representaciones de los hongos sagrados.

"Las flores que embriagan", metáfora tan ampliamente usada en la poesía prehispánica náhuatl, no sería según el estudioso otra cosa que una metáfora de los hongos divinos.

El uso de los hongos divinos —*teonanácatl*— en las danzas prehispánicas es de mucha importancia desde varios puntos de vista. En primer lugar les dan una dimensión fuera de lo terrenal; al ingerirlos, los danzantes aspiran a penetrar en lo sagrado, en "el más allá". Pero es también un testimonio social: los señores, la gente principal a diferencia de la gente plebeya, no beben vino, sino las bebidas a base de hongos o ingieren los hongos mismos. La diferencia social se manifiesta por el uso de la bebida tal como hoy día en México los vinos caros están reservados a la gente rica, y el pulque o mezcal para la gente pobre.

Al lado de los hongos, los nobles ingieren el cacao, bebida reservada únicamente para la clase alta, o más bien para el *tlatoani* o el *tlacateccatl*, uno de los jefes supremos del ejérci-

*I*xtlilton,
dios de la danza
(Códice Magliabechiano,
lám 63).

to.[40] Vemos pues cómo, por medio de una bebida embriagante, reservada exclusivamente a la clase alta, los hombres que a ella pertenecían podían hacer creer al pueblo en su poder sobrenatural. La danza, el bailar en trance, era la manera de mostrar este poder sobrenatural.

En Mesoamérica, como lo nota Wasson, había dos categorías de embriaguez: una divina, producida por los enteógenos superiores (como los hongos o las semillas de la maravilla), y otra alcohólica, causada por el pulque y otros brebajes semejantes.

Las castas o estratos sociales superiores nunca mezclaban las bebidas alcohólicas con los hongos, siendo éstos un alimento sagrado.

Ya hemos mencionado que los señores, durante la entronización del rey Tizoc, comieron los hongos monteses antes de salir al baile. Durán[41] sigue con la información durante la coronación de Moctezuma Xocoyotzin, en 1502:

> Acabado el sacrificio y quedando gradas del templo y patio bañadas de sangre humana, de allí iban todos a comer hongos crudos; con la cual comida salían todos de juicio y quedaban peores que si hubieran bebido mucho vino; tan embriagados y fuera de sentido. . . veían visiones y tenían revelaciones de lo porvenir. . .

Las informaciones que nos proporciona Durán echan una luz especial sobre el sentido de la danza entre los aztecas. El uso de los hongos sagrados por los señores, la gente principal y los guerreros —no se dice nada al respecto de los *macehuales*— demuestra que los representantes de los estratos altos entraban en contacto con las fuerzas sobrenaturales por medio de un estado de éxtasis proporcionado por la ingerencia de un tipo especial de hongos. Éxtasis que, al mismo tiempo que les transportaba a un mundo de visiones y facilitaba las predicciones del futuro, también los distinguía del resto de la comunidad, otorgándoles otro tipo de poder.

CONCLUSIONES

1. Tal como en otras mitologías, en la mitología azteca los dioses bailaban, y les agradaba que los hombres bailaran.
2. Tezcatlipoca poseía un poder mágico por medio del cual hacía bailar tanto a Huitzilopochtli como a los toltecas. El baile, expresando el poder mágico, contribuía a destruir al enemigo.
3. Las personas nacidas bajo ciertos signos tenían en su horóscopo el baile como dote artístico.

4. El precio por un esclavo aumentaba considerablemente si éste sabía bailar.
5. Poder bailar junto a los nobles era un privilegio y un ascenso social.
6. La prohibición de bailar en las danzas rituales era un castigo de repercusión social.
7. Los espías, entre otras informaciones concernientes a los enemigos, tenían que describir su modo de bailar.
8. En los altos estratos sociales, se usaban los hongos embriagantes para entrar en comunicación con los dioses.
9. Errar en los movimientos del baile era castigado hasta la pena de muerte. El error se consideraba una ofensa a los dioses, pero podría quizá tener un sentido todavía más profundo: el de interrumpir el proceso mismo de la vida, ya que los músicos y los danzantes estaban unidos por lazos míticos a los cuatro puntos cardinales.
10. El error en los movimientos indicaba también la falta de disciplina, imprescindible para la guerra.

[1] Pasztory E. *Aztec Art*. Ed. Harry N. Abrams. New York, 1883, p. 71.

[2] Kowalska J. "Elementarne skladniki kulturowych koncepcji rzeczywistości w symbolice ruchu tanecznego". ("Los componentes elementales de las concepciones culturales de la realidad en el simbolismo del movimiento de la danza"), en: *Etnografía Polska*, 1986, Cuaderno XXX No.1.

[3] Durán, fray Diego, *op. cit* , 1967, Vol. I, p. 192.

[4] Juan Bautista Pomar. *Relación de Texcoco*, en: Pomar-Zurita, *Relaciones de Texcoco y de los señores de la Nueva España*. Col. de documentos para la historia de México. Chávez Hayhoe, 1942, p. 37.

[5] Sahagún, *op. cit*. Libro VIII, Cap. XX, p. 477.

[6] Cf. Libro IX, Cap. XX, p. 9. Véase también Libro VIII, Cap. IX, p. 456.

[7] Sahagún, Libro IV, Cap. VII, p. 231.

[8] Maxtlatl: banda de tela que pasa entre la cintura y las piernas y cubre los órganos genitales.

[9] Sahagún, *op. cit*. Libro IV, Cap. VII, p. 230; Cod. Florentino, Libro V, Cap. VII, p. 26.

[10] Seler, E. en la descripción del Cod. Fejervary-Mayer, identifica a Macuilxóchitl con Tezcatlipoca. Ver *Eine altmexikanische Bilderhandschrift der Free Public Museum in Liverpool-Berlín, 1901*. Véase también: Seler, E. *Die achtzehn Jahresfeste der Mexikaner, Veroffentlichungen aus dem Königlichen Museum fur Volkerkunde*, Berlín, 1899, Vol. VI, p. 136.

[11] Mendoza, V. "La música y la danza", en: *Esplendor del México antiguo*. México, 1959, p. 329.

[12] Seler, E. *Codex Vaticanus 3773 (Vaticanus B.)* Berlín y Londres, 1902, 1903. p. 148, dice que "es posible que las calidades musicales que decididamente el coyote posee y por eso es llamado *Canis Latrans* y el lobo que aúlla, podía tener su peso en esta interpretación. Por lo menos, lo sugiere el hecho que entre otras tribus, el coyote o el lobo que aúlla tiene el mismo papel. El dios de la danza entre los hopis de Arizona, los Katsinas, lleva la cola del coyote, y el Nemcatocoa, el dios de la danza de los chibchas, quien es al mismo tiempo dios de los banquetes y de artesanías aparece como zorro con una larga cola arrastrándola sobre el suelo. . . Es posible, y aun probable, que los otomíes tuvieran un dios en forma de coyote". Más adelante Seler explica que otro numen, el mono, *ozomoztli*, el signo del décimo primer día del calendario mexicano, fue considerado como un animal de diversión, de alegría y de la danza, vinculado además con el arte, con Macuilxóchitl y

con Xochiquetzal. La relación Macuilxóchitl-Coyote Viejo-Mono requiere una investigación más a fondo.

[13] Durán, *op. cit.* Vol. I. Cap. XXI. p. 189.

[14] Sahagún. *op. cit.* Libro II, Apendix. Cap. VII. pp. 157-200.

[15] Sahagún, fray B. de, *Códice Matritense del Real Palacio.*

[16] Sahagún, *op. cit.* Libro III. Cap. II. p. 193.

[17] Castillo, Cristóbal del, *Historia de los mexicanos* (Fragmentos). Traducida por Fco. del Paso y Troncoso. XVI Congreso Internacional de Americanistas, 1908. (Escrita en lengua náhuatl a fines del siglo XVI). En la parte I, "Migración de los mexicanos" (p. 85), el nigromántico le dice a Uitclópos, que los cautivos antes de ser sacrificados: "*andarán bailando*. . . comerán, bailarán, se emborracharán. . . y se les darán mujeres alegres, en gran número serán las mujeres deshonestas, las alegres. . .".

[18] Sahagún, *op. cit.* Libro III. Cap. VII p.200.

[19] Sahagún, *op. cit.* Lib. III. Cap. II. p. 194.

[20] Ibid. Libro III. Cap. IX, p. 201.

[21] *Histoire du Mexique, manuscrit francais inédit du XVI siècle.* Publié par M. Eduard de Jonghe, París, 1905. Cita copiada de A. M. Garibay, *Teogonía e historia de los mexicanos.* Ed. Porrúa, Sepan Cuántos, 37.

[22] Mendieta, fray Gerónimo de, *Historia eclesiástica indiana.* Ed. S. Chávez Hayhoe, México, p. 86.

[23] Soustelle, J. *El universo de los aztecas.* Ed. FCE, México, 1979. p. 118.

[24] Tezozómoc, H.A., *Crónica mexicana.* Ed. UNAM, México, 1943. Cap. LIX, p. 82.

[25] Motolinia (Benavente, fray Toribio de), *Memoriales,* UNAM, México, 1971, p. 386.

[26] Sahagún, *op. cit.* Libro VI. Cap. XVII, p. 343-344 y Libro III. Cap. II, pp. 194-195.

[27] *Ibid.* Libro VIII. Cap. II, p. 471. J. Kowalska, ya citada, opina que "equivocarse es interrumpir el curso normal de la vida". Dicha autora cita a R. Benedict que habla que entre los Kwakiutl si uno de los participantes de la danza de los osos cometía una equivocación, tenía que caerse sobre el suelo, y era simbólicamente desgarrado por otros "osos". R. Benedict considera que en los tiempos antiguos al bailarín se le mataba de verdad.

También cita a Frazer quien a su vez evoca un ejemplo del rey de Dahomey, cuya obligación durante la fiesta de la cosecha consistía de bailar con un pesado saco de tierra. Si no era capaz de hacerlo, le quitaban el poder. Esto —dice la autora— explica el sentido de la equivocación en la danza: el soberano ya no es el representante de las fuerzas superiores ya que falló durante la más importante fiesta de cosecha. Incapaz de ejecutar la danza "ya no es soberano, representante del dios, y por lo tanto hay que quitarlo".

Queda abierta la cuestión: en qué medida se puede aplicar esta misma interpretación a la danza prehispánica en la que se castiga a los danzantes con la muerte por la equivocación en los pasos. ¿Se trataría no tan sólo de ofender a los dioses, los dadores de vida, sino en cierta medida, de interrumpir el proceso de la vida misma?. . .

[28] Durán, *op. cit.* Vol. I. Cap. XX. pp. 181-182.

[29] Pomar, *op. cit.* pp. 37-38.

[30] Sahagún, *op. cit.* Libro I. Cap. XIX. p. 47.

[31] Caballeros pardos-hombres de origen bajo que por su valentía obtenían el título de Águilas.

[32] Durán, *op. cit.* Vol. I Cap. XI. p. 115.

[33] *Ibid,* Cap. XI. p. 115.

[34] Tezozómoc, H. A. *Crónica mexicana*, UNAM, México, Cap. IX. pp. 105 y 123.

[35] Se trata de hongos anteogénicos con propiedades alucinógenas como *Psilocibe* o *Amanita muscaria* (Véase: R. Gordon Wasson, *El hongo maravilloso teonanácatl*, FCE, 1983, p. 84.

[36] Durán. *op. cit.* Vol. II Cap. XL. p. 310.

[37] Motolinia, *Memoriales*, UNAM, 1971, p. 32.

[38] Muñoz Camargo, Diego, *Historia de Tlaxcala*. Public. por A. Chavero, México, 1966, p. 134.

[39] Wasson, R. Gordon, *El hongo maravilloso teonanácatl*. FCE, México, 1983. Ver los siguientes capítulos: "La velada mesoamericana y temas afines"; "Las bebidas embriagantes de los nahuas", "El testimonio histórico".

[40] López Austin, A. *Cuerpo humano e ideología*. UNAM, México, 1980. Vol. I, p. 455, explica que se atribuía al cacao propiedades psicotrópicas, probablemente debido a otro de sus ingredientes, *teunacaztli* (Cymbopetalum penduliflorum) que acompaña al chocolate, o porque "el cacao pertenecía a un complejo de sustancias aromáticas, embriagantes y fortificantes anímicas, y que, al menos en la creencia popular, los valores de todas ellas se entrecruzaran."

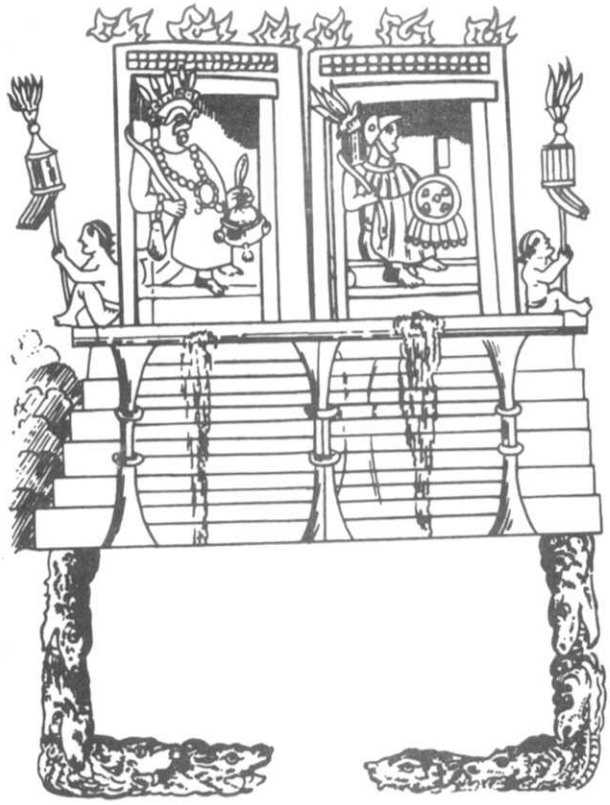
[41] Durán, *op. cit.* Vol. II. Cap. LIV. p. 416.

III. ESPACIO Y TIEMPO

Por lo general, los actos rituales de los pueblos primitivos entre los cuales se encuentran las danzas, se efectúan en un espacio definido: dentro del templo, delante del templo, alrededor de un fuego, o de un altar, de un árbol, etc. En el momento en el cual se realiza un rito, el espacio profano se vuelve sagrado, protegido por los dioses, al abrigo de las fuerzas malévolas. El tiempo y el espacio no son para el hombre primitivo —lo subrayan varios estudiosos— conceptos abstractos, sino que tienen para él un valor especial, absoluto. "El espacio sagrado se distingue radicalmente de toda extensión circundante que no participa ni está vinculada con las realidades divinas y absolutas en las que cree la comunidad", dice M. León Portilla.[1] En el momento en el cual se efectúa un rito, el patio o el mercado se hacen sagrados.

El tiempo, a su vez, también puede adquirir el carácter sagrado cuando "los hombres reactualizan a través de sus fiestas y ritos el obrar primigenio de la divinidad". "En cada fiesta periódica se reencuentra el mismo tiempo sagrado, el mismo que se había manifestado en la fiesta del año precedente. El hombre religioso vive así en dos clases de tiempo, de las cuales la más importante, el tiempo sagrado, se presenta bajo el aspecto paradójico de un tiempo circular, reversible y recuperable. El tiempo sagrado por consiguiente es recuperable, indefinidamente repetible."[2]

La antigua Tenochtitlán vivía constantemente un tiempo sagrado en el cual se revivía "el tiempo mítico primordial" y se reactualizaba un acontecimiento sagrado, que tuvo lugar en el pasado mítico. "En el Templo Mayor el tiempo y el espacio sagrado están ante todo unidos a los mitos de Huitzilopochtli y Tláloc cuyas estatuas coronaban la cima de la Gran Pirámide. Dominaban este recinto un dios solar y de guerra y el dios de la lluvia de quien dependía la agricultura o sea el sustento del pueblo azteca. Las fiestas rituales de uno y otro modo estaban vinculadas con estos dos dioses, pero por otro lado el recinto del Templo



Templo Mayor, con estatuas de Tláloc *y* Huitzilopochtli (Atlas *de Durán, lám. 3*).

Mayor es el símbolo de la integración de todo el mundo azteca. Todo lo que se efectuaba y construía allí: la arquitectura, la ampliación de los templos, los sacrificios de los prisioneros de la guerra y de los esclavos, las ofrendas, las procesiones y las danzas servían para demostrar la grandeza del estado azteca y el poder de la clase gobernante".[3]

> Para millones de gente del mundo azteca era el *axis mundi* del imperio, el principal centro en el sentido político, económico y religioso. Era el gran punto de encuentro del cielo, tierra e inframundo del cual emanaba la autoridad sobrenatural de los sacerdotes y gobernantes para organizar el mundo. Era el centro

para los peregrinos, guerreros, gobernantes y enemigos del mundo azteca. Era el lugar donde se depositaba el tributo y se erigían construcciones de escala monumental.[4]

En este recinto que integraba todo lo sagrado y político se efectuaban las danzas durante las fiestas rituales, antes y después de los sacrificios humanos. Si la "adquisición de las víctimas para el sacrificio servía de pretexto para las guerras",[5] las danzas eran la coronación del *fait accompli*. Las danzas, independientemente de su carácter místico, expresaban la satisfacción de los espectadores ante el sacrificio quienes con ello manifestaban su apoyo a la clase gobernante, y a su política de conquista.

El Templo Mayor por su simbolismo múltiple en que se entrelazaban tanto las figuras de sus dioses, la arquitectura, los *tzompantlis* y ofrendas, irradiaba y hacía doblemente simbólicas las danzas, que ya por sí mismas eran simbólicas.

¿Cuáles eran los lugares en los que se bailaba en este recinto sagrado? En primer lugar estaba el *cu* (el espacio delante de las dos estatuas de Huitzilopochtli y Tláloc), pero también podían utilizarse otros espacios como el patio delante del *cu*, las casas del *tlatoani* y de los señores, y los mercados. Si el *cu* y los lugares del templo así como la casa del rey eran siempre espacios sagrados, el patio y el mercado se volvían sagrados en el momento en el cual se efectuaba allí un rito, entre otros: la danza.

Sahagún[6] es muy explícito en este punto. Al describir la fiesta de *Tlaxochimaco* (IX mes) dice que "nadie osaba hacer ningún bullicio ni atravesar por el espacio donde danzaban". En este momento, el patio y el mercado cobraban una dimensión mítica y se convertían en un espacio protegido, en un espacio en que los dioses podían oír mejor las plegarias o las voces de alegría después del sacrificio efectuado.

Aunque los cronistas españoles no proporcionan informaciones muy abundantes acerca del espacio en el cual se bailaba, sin embargo citan algunos ejemplos. Así, Mendieta[7] dice que "los bailes solemnes se hacían por la mayor parte en el templo, delante de sus dioses o en el palacio del señor o el mercado". En otro lugar aclara que "los bailes más principales eran en las plazas,

otras veces en casa del mayor señor en su patio, porque todos los señores tenían grandes patios". Y Durán[8] añade: "Muy ordinario era el bailar en los templos pero en las solemnidades, mucho más ordinario era en las casas reales o de los señores". . .

Estas y otras informaciones, nos llevan a pensar que ciertos bailes —los solemnes o sea de carácter ritual— eran más importantes que otros y que ante todo, en ellos estaban involucrados los señores principales, lo que a su vez nos sugiere el papel especial de la clase gobernante en las danzas que constituían una de las formas inseparables de la mística religiosa mexicana.

Desgraciadamente, ninguna fuente dice quién bailaba en los templos: ¿eran únicamente los sacerdotes guerreros y señores principales?, ¿participaba allá también el pueblo? Debido a la enorme cantidad de gente que de costumbre tomaba parte en los areitos, podemos suponer que no era posible que cupiesen en el templo. Nos parece por lo tanto que el baile solemne comenzaba en el templo encabezado por el *tlatoani* (en algunos casos), los sacerdotes o los señores principales y guerreros que después se trasladaban al patio. En otras palabras: la clase alta se comunicaba primeramente con los dioses situados en los 13 cielos, y después de comunicarse con ellos bajaban del *cu* y guiaban a los *macehuales* en el patio. La danza solemne comenzaba pues en un lugar más cercano al cielo (¿quizá Omeyocan?)[9] al cual tenían acceso los que detentaban el poder en la sociedad.

Durán,[10] al describir la fiesta de *Huey Tecuilhuitl* habla de un rito ejecutado por los sacerdotes precisamente dentro del templo. Después de haber sacrificado la víctima que personificaba a Xilonen, los sacerdotes se desnudaban frente al brasero divino

> . . . tomaban en ambas manos las hachas. . . y puestos en cuclillas ardiendo corría el copal derretido por los brazos y cuerpo y piernas, abrasándose vivos. . . Mientras humeaba (el copal) bailaban alrededor del fogón y cantaban cantares tocantes al fuego y sacrificio.

Este baile que se desarrollaba en el interior del santuario fue seguido por otro, fuera del templo: en él tomaban parte los se-

ñores, sus mujeres y mancebas que bailaban durante todo el día.

Como se puede ver, en esta misma fiesta se bailaba en diferentes espacios, —dentro y fuera del templo—, y estos espacios, a pesar de ser ambos sagrados, servían para que diferentes estratos sociales pudiesen manifestar sus intereses religiosos y sociales.

Según otra descripción de Durán de la fiesta en honor de la diosa Toci, se efectuaba un baile "a cierta hora y en cierto lugar del templo". La personificadora de la diosa, siete días antes de que la matasen, tenía que lavar e hilar una carga de henequén, y delante de ella "bailaban muchos mozos y mozas".[11] Desgraciadamente, Durán no describe este lugar.

Sahagún[12] al describir la fiesta *Izcalli* (XVIII) dice que "el principio de este baile era en alto del *cu*, donde estaba el tajón. . . y habiendo bailado (los señores principales) descendían abajo, al patio del *cu*, y daban vueltas bailando al patio. . ." No cabe duda que bailar en el *cu*, en lo más alto del templo, significaba estar más cerca de los poderes divinos, del Sol, de los cielos, de los dioses creadores.

De esto se pueden deducir dos cosas: que siendo el *cu* un lugar particularmente sagrado, el acceso a él fue reservado a los sacerdotes y los señores de alto rango así como a los mozos y mozas al servicio del templo. Bailar en el templo confería a los altos estratos sociales un poder especial. Al estar cerca del tajón en el que se efectuaban los sacrificios humanos, los señores y los sacerdotes recibían el poder divino. Después de bailar en la cúspide del templo bajaban al patio, daban allí algunas vueltas, e inmediatamente se deshacía el areito, y el señor desaparecía de los ojos de los simples ciudadanos.[13]

Como ya hemos dicho más arriba, las informaciones acerca de las danzas dentro de los templos son más bien escasas, sin embargo, podemos todavía citar a Torquemada,[14] quien al describir la fiesta de *Ochpaniztli* dice "bailaban en el templo dicho, sin teponaztli ni canto, sino en muy concentrado y mudo silencio, siguiendo sus compases al son de la fantasía, que era con la que los formaban. . ."

Más informaciones nos proporcionan las fuentes en cuanto a los bailes en los patios, y en cuanto a las dimensiones de éstos. Durán[15] dice que el patio de Huitzilopochtli era tan grande "que en un areito se juntaban en él ocho o diez mil hombres" y el otro patio era "muy encalado y liso, de espacio de siete brazas en cuadro" sobre el cual se desarrollaba la fiesta y el sacrificio gladiatorio.

En otras ocasiones las danzas solemnes comenzaban no en el *cu*, sino en la casa real.[16] La danza partía del lugar donde vivía el representante terrestre del poder divino.

> El día que habían de bailar, ponían luego por la mañana una grande estera en medio de la plaza adonde se habían de poner los atabales y todos se ataviaban y ayuntaban en casa del señor y de allí salían cantando y bailando.
> . . . y en la noche tornaban cantando al palacio y allí daban final canto y baile. . .[17]

En cuanto a la importancia del patio en las fiestas religiosas indígenas ésta se puede ver todavía en el siglo XX entre los tarahumaras y los huicholes. Tanto W.C. Bennet como R.M. Zingg[18] al describirlas dicen lo siguiente:

> El patio preparado para las danzas, es la parte esencial de todas las fiestas. . . No se canta ni baila el *rutubúri* en otros lugares. . . El patio es algo más que un simple lugar para bailar. Es el único sitio sagrado o religioso que los tarahumaras reconocen con la sola excepción de la iglesia. . . El patio circular representa el mundo y los cuatro puntos cardinales son sus entradas, y todo lo que se utiliza en el patio debe ser dedicado a ellos. . . El patio recibe el nombre de *awilatei* (de *awi*, bailar y *latei*, sufijo de lugar.). . . En el patio se levantan las cruces que representan a los dioses. . . Es en el patio donde los animales son sacrificados y su sangre dedicada. Es allí donde se coloca la comida para que los dioses puedan participar. . . La posición (de la cruz) es importante en una ceremonia tarahumara. Al este del patio se alzan las tres cruces que señalan los sitios ocupados por los dioses, frente a las cuales se colocará comida y se ejecutarán las danzas.

Todavía hoy entre los tarahumaras y entre los huicholes se usa

el mismo término para decir *trabajar* y *bailar*. "La danza es una forma mística de trabajo tan esencial para el crecimiento de su maíz como para el desbrozamiento de sus milpas", dice R.M. Zingg. Ese mismo término "trabajar" se usaba en los tiempos prehispánicos para la danza.[19]

Volvamos a la importancia del patio durante las fiestas prehispánicas. Este también fue lugar de procesiones. Aunque la procesión no es una danza en *stricto sensu*, la podemos —como lo dice Van der Leeuw— "considerar una danza petrificada. Desapareció la viveza de los gestos, pero se quedó el ritmo. La procesión es ante todo entre todos los pueblos algo como una movilización social".

Esta movilización se efectúa cuando se lleva al sacrificio a los esclavos y los cautivos de guerra. La procesión la hacían los sacerdotes "aderezados con ornamentos que cada uno representaba a uno de los dioses"[20]; en *Etzalqualiztli* (VI), fiesta dedicada a Tláloc, los sacerdotes después de varios días de ayuno y actos penitenciarios iban en una procesión al agua donde se habían de bañar. Iban en fila, acompañados de música "para llevar a los que habían hecho algún defecto",[21] allá los castigaban y volvían a los templos también en procesión. Pero no solamente los sacerdotes salían en procesión. Se lleva a las futuras víctimas a la piedra de sacrificio también en procesión. "Los que habían de morir. . . luego se ponían en procesión —dice Sahagún—, delante de la puerta (del señor), y los esclavos entraban en los silleros de la casa. . . y a los otros esclavos que habían de morir y traíanlos en procesión alrededor del *cu*. . ."[22]

En procesión se traía también la figura de Huitzilopochtli en un tablado con cantos y bailes. Lo llevan las mozas con caras y brazos colorados y las manos emplumadas de plumas de papagayo[23] y algunas víctimas, representantes de los dioses, como en la fiesta dedicada a los montes —Tepeilhuitl— llevaban en procesión las andas con ellas, "todos bien aderezados y las mujeres afeitadas las caras".[24]

En procesión iban los enfermos de sarna o de ojos, que hicieron la promesa de ayudar a esconder los cueros de las víctimas, como

relata Sahagún en la fiesta de Tlacaxipehualiztli (II).

También en el patio se efectuaba el baile alrededor de un árbol traído de los montes. Entonces, como en la fiesta dedicada a Tláloc, el patio se convertía en un bosque. El simbolismo del Árbol Sagrado que corresponde al Árbol del Mundo, es descrito ampliamente por M. Eliade: "Todos los árboles sagrados han de hallarse en el Centro del Mundo, y todos los árboles rituales o los postes que se consagran antes o durante cualquier ceremonia religiosa, son como proyectados mágicamente al Centro del Mundo."[25]

El árbol que traen del bosque entre bailes y cantos delante de la imagen de Tláloc es un árbol altísimo, el más alto que en el monte podían hallar al cual ponían por nombre Tata, que quiere decir "Nuestro Padre". Tláloc en honor de quien se efectuaba la fiesta, es el Padre, gracias al cual vive y revive la naturaleza. Por medio de este altísimo árbol, se une la Tierra y el Cielo, y los que bailan a su derredor piden a Tláloc sus mercedes, o sea: la lluvia.

Y por último, tenemos como espacio en el que se baila, que una vez es sagrado y otra profano, al mercado (*tianquiztli*).[26] El mercado, un lugar particularmente importante debido al status de los mercaderes en la sociedad azteca, en ciertas fiestas se convertía en lugar de las danzas solemnes:

> Los mercados en esta tierra eran todos cerrados de unos paredones y siempre fronteros de los templos de los dioses, o a un lado, y en el pueblo (en) que se celebraba *tianguiz* aquel día tenían como fiesta principal en aquel pueblo o ciudad y así en el *momoztli* donde estaba el ídolo del *tianguiz* ofrecían mazorcas de maíz, ají, tomates, fruta y otras legumbres y semillas y pan; en fin todo lo que se vendía en el *tianguiz*. . . El día de la fiesta no queda hombre ni mujer, que no sale a solemnizarlo. . .

Los mercaderes se distinguían de los nobles, pero sus privilegios los hacían sobresalir del plebeyo común, y políticamente se veían favorecidos en el tiempo por los *tlatoque* mexicas.[27]

Los mercaderes tenían su propio dios, Yacatecuhtli, a quien ofrecían, por ser "el más aventajado y rico mercader de su tiempo",

esclavos en sacrificio así como los cautivos de la guerra. "Estos mercaderes con un esclavo o dos que ofrecían en sacrificio, con las demás ceremonias de comidas y bailes que hacían"[28] recibían títulos y honores.

> Los dioses de estos mercados prometían males y malos agüeros y pronósticos a los pueblos comarcanos que no acudían a sus mercados. . . y con lo que más los asombraban y compelían era con la ira y enojo de los dioses, y así acudían de todas partes. . .

Los mercados eran pues no sólo lugares de intercambio de mercancías y de abastecimiento, sino que allí se podían lucir los mercaderes comprando esclavos para el sacrificio. Allá, al no reverenciar al dios del *tianguis* se corría el peligro de ser objeto de un mal augurio o profecía. Así el mercado era un lugar profano y sagrado a la vez. No es por casualidad que en la fiesta *Ochpaniztli* llevaban a la personificadora de la diosa Toci al *tianguis*.

> Para que vendiese aquello que había hilado y tejido, para denotar que la madre de los dioses en su tiempo, su ejercicio para ganar de comer era hilar y tejer ropas de henequén y salir a los mercados a venderlo, para sustentar a sí y a sus hijos.[29]

En la fiesta dedicada a Xipe Totec, los limosneros llevaban puestos los cueros de los sacrificados y para finalizar esta fiesta

> . . .en medio del mercado ponían un atambor alrededor del cual bailaban viejos soldados. . . y bailaban, trayendo en medio aquellos limosneros, vestidos con sus cueros. . .

En la fiesta de *Etzalqualiztli* (VI), la fiesta de la abundancia, después de hacer ofrendas de la comida a los dioses, los señores salían a bailar tanto en el patio de los templos como en el *tianguis*. Al ser el *tianguis* un lugar de comercio obligatorio (no se permitía comerciar fuera del mercado) los danzantes aparecían delante de un público muy numeroso que podía admirar los representantes de la clase más alta. Éstos, al bailar en un lugar que por sí mismo simbolizaba la abundancia de la comida, ase-

guraban por su presencia la continuación de las mercedes de los dioses, y ante todo el de Yacatecuhtli, que en los tiempos remotos era el comerciante más próspero.

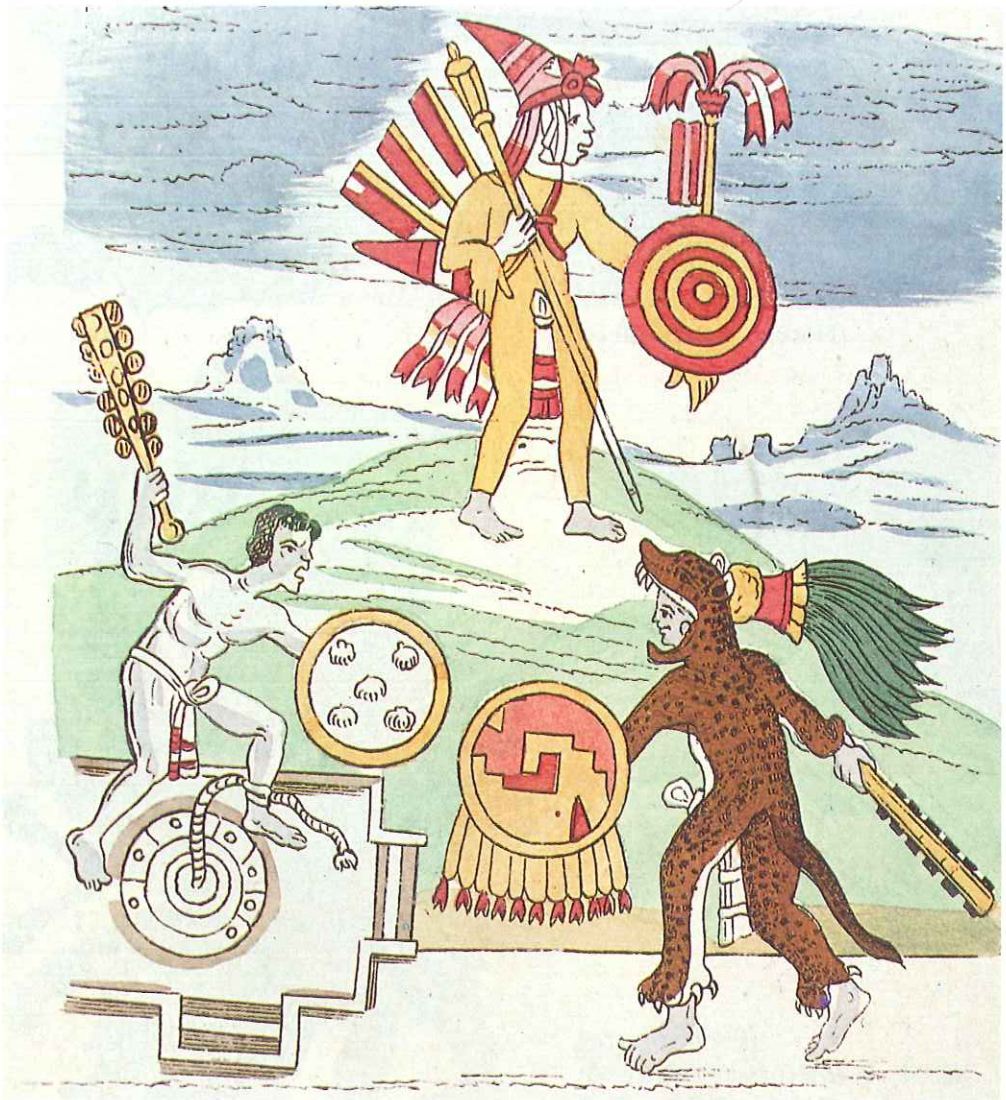
La mayoría de las danzas se efectuaban en la tarde hasta la puesta del sol. Sin embargo, en algunas fiestas como *Etzalqualiztli* (VI) y *Panquetzaliztli* (XV) los bailes comenzaban al principio de la noche.

Como *Etzalqualiztli* (VI mes) divide el año en dos partes y con ella comienza la época lluviosa y en *Panquetzaliztli* (XV mes) comenzaba otra mitad del año, no se puede excluir que los bailes comenzaban en la noche para marcar el comienzo de una nueva época. En el primer caso, Sahagún[31] dice "comenzaban este regocijo a la medianoche y cesaba en amaneciendo" y en la segunda fiesta "comenzaban este cantar al principio de la noche, y acababan a la media noche, cuando tañían a maitines".

CONCLUSIONES

1. Los espacios en los que se efectúan las danzas rituales son múltiples: el *cu*, los patios, el mercado, las casas del *tlatoani* y de los señores.
2. El *cu* y las casas reales son siempre un espacio sagrado mientras que el patio y el mercado son a la vez profanos y sagrados.
3. Los bailes que los sacerdotes ejecutan en el recinto sagrado del templo tienen un matiz diferente de los bailes que ejecutan en el espacio sagrado del patio; los primeros parecen una especie de penitencia más íntima de "iniciados", mientras que los segundos son danzas propiciatorias para los dioses de mantenimiento y son públicos.
4. En los bailes en el espacio sagrado del templo delante de las estatuas de los dioses, parece que tanto los señores como los sacerdotes revivían el tiempo mítico primordial de modo más íntimo, más directamente conectado con estos dioses.
5. Al comenzar las danzas en el espacio sagrado del *cu*, la clase

Sacrificio gladiatorio. (Atlas *de Durán*).



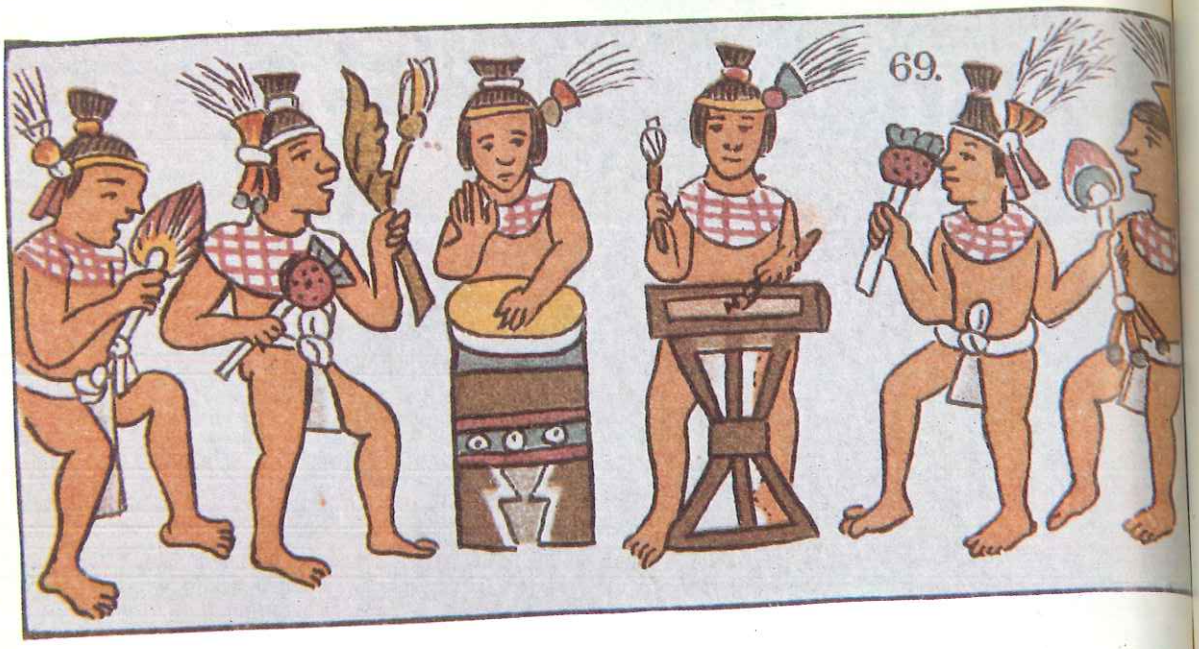
Las diferentes pinturas faciales de los dioses.

El dios Painal, el rápido ayudante de Huitzilopochtli. (Códice Borbónico).

Xochiquetzal, diosa de las flores y del arte. (Códice Borbónico).

Mixcóatl, dios de la caza. (Códice Borgia).

Xiuhtecuhtli, dios del fuego.
(Códice Borgia).



Músicos e instrumentos musicales. (Códice Florentino).

dirigente entraba en contacto con las fuerzas divinas. De este modo acentuaba su poder y prestigio.

6. El hecho de que en todas las fiestas —antes o después del sacrificio— se baila, demuestra, independientemente del carácter místico de la danza, el apoyo tácito de los danzantes a la clase dirigente, promotora de los sacrificios.

[1] León Portilla, M. *México Tenochtitlán, su espacio y tiempo sagrados.* Ed. Plaza y Janés, México, 1987, p. 178.

[2] Eliade, M. *Lo sagrado y lo profano.* Ed. Labor, Barcelona, 1967, p. 63-64

[3] En un excelente libro: *The Great Temple of Tenochtitlán.* Univ. of California Press, Berkeley, 1987, J. Broda, D. Carrasco y E. Matos Moctezuma analizan el simbolismo y la importancia económico-social-política del Templo Mayor.

[4] *Ibid.* Carrasco D. p. 5.

[5] *Ibid.* Broda J. pp. 64-70.

[6] Sahagún, *op. cit.* Libro II Cap. XXVIII, p. 127.

[7] Mendieta, *op. cit.* Vol. I Cap. XV, p. 108 y Cap. XXXI, p. 154.

[8] Durán, *op. cit.* Vol. 1 Cap. XXI, p. 195.

[9] Matos Moctezuma E. en su ensayo "The Templo Mayor of Tenochtitlán, History and Interpretation", en: *The Great Temple of Tenochtitlán* (citado), pp. 47-53, considera que el Templo Mayor respresenta en su plano horizontal como en el vertical el centro del cosmos, del cual emergen diferentes planos del universo: los 13 cielos, los 9 inframundos, unidos también con las 4 direcciones del mundo. Esta tesis nos permitiría comprender porqué algunas danzas comenzaban en el *cu.*

[10] Durán, *op. cit.* Vol. I Cap. XIII, p. 128. Véase también: M. Eliade, *Imágenes y símbolos.* Ed. Taurus, Madrid, 1974, p. 172: "Toda la desnudez ritual implica un modelo intemporal, una imagen paradisiaca."

[11] Durán, *op. cit.* Vol. I Cap. XV, p. 145.

[12] Sahagún, *op. cit.* XXXVII, p. 153.

[13] M. Eliade, en el *Tratado de historia de las religiones,* Ed. Era, México, 1972, dice (p. 120): "Es la *ascensión* la que distingue de la gran masa de los profanos y los no iniciados; pueden penetrar en las regiones uranias, saturadas de sacralidad y hacerse semejantes a los dioses. Su contacto con los espacios celestes los divinizaba."

[14] Torquemada, *op. cit.*, Vol. III, Cap. XXIII, Libro X, p. 396. Al cabo de los 200 años de su existencia Tenochtitlán llegó a medir 440 mts. por cada uno de sus cuatro lados.

[15] Durán, *op. cit.*, Vol. I, Cap. II, p. 21 y Cap. IX, p. 98.

[16] Sahagún, *op. cit.*, Libro II, Cap. XXI, p. 103.

[17] Mendieta, *op. cit.*, p. 154.

[18] Bennet, W. C. y Zingg, R. M. *Los tarahumaras.* Ed. INI. México, 1978, pp. 418-442; Zingg, R. M. *Los huicholes.* Ed. INI. colec. Clásicos de

la Antropología, Vol. II, pp. 26-70.

[19] Acosta, José de: *Historia natural y moral de las Indias*, Cap. XXX, p. 276. Curiosamente Acosta cita la palabra "trabajar" para definir la danza cuando menciona a las dos venerables dignidades que se dirigen al esclavo que va a morir. "Señor, sabrás que de aquí nueve días se te acaba *el trabajo de bailar* y cantar, porque entonces has de morir."

[20] Sahagún, *op. cit.* Cap. XXI, p. 101.

[21] *Ibid, op. cit.* p. 117.

[22] *Ibid, op. cit.* Cap. XXXIV, pp. 144-145.

[23] Durán, *op. cit.* Vol. I, Cap. II, p. 28.

[24] Sahagún, *op. cit.* Cap. XXXII, p. 138.

[25] Eliade M., *op. cit.*, p. 47.

[26] *Tianquiztli* o "mercado" es uno de los nombres de las Pléyades. El otro era *miec* o *miac* que quiere decir "muchos" o "multitud." Según los primeros *Memoriales* de Sahagún, las Pléyades estaban íntimamente asociadas con otra constelación, llamada *mamelhuaztli* o "palos para producir el Fuego Nuevo". Información tomada de Johana Broda, "La fiesta azteca del Fuego Nuevo y el culto de las Pléyades", en: *Lateinamerika Studien*, No. 10. Space and Time in the Cosmovision of Mesoamérica. Franz Tichy (ed), Munchen, 1982. La relación: mercado-mito-astronomía requeriría una investigación más detallada.

[27] López Austin, A. *La educación de los antiguos nahuas*. SEP. México, 1985, Vol. II, pp. 41-42.

[28] Durán, *op. cit.* Vol. I Cap. VI, p. 63 y Cap. XX, p. 177.

[29] *Ibid.* Cap. XV, p. 145.

[30] *Ibid.* Cap. IX, p. 101; Nótese que ya antes esta misma diosa fue venerada en el templo por los mozos y mozas al servicio del templo, como si reviviera el tiempo mítico en el cual vivía Toci. En la mayoría de los mitos de varias culturas, la luna teje los destinos lo mismo que la araña. Innumerables diosas tienen en la mano hilo y ruecas, y presiden no solamente los nacimientos, sino también el desarrollo de los días y el encadenamiento de los actos.

[31] Sahagún, *op. cit.* Libro II, Cap. XXV, p. 116 y Cap. XXXIV, p. 142.

IV. LA COSMOVISIÓN Y LA DANZA

En el momento de la conquista los mexicanos eran un pueblo agrícola, cuyos principales cultivos eran el maíz, frijol, chile, calabaza y las semillas de bledo. Estos cultivos eran posibles en todo el Altiplano Central gracias a las precipitaciones pluviales. La agricultura era la base económica, el sustento de los habitantes del centro de México, y la lluvia el factor decisivo para su vida cotidiana.

La vida del hombre azteca gira, pues, alrededor de la lluvia, del sol y de la tierra, ya que de ellos depende su desarrollo económico. Para que el hombre pudiera existir era necesaria la intervención de los dioses, de las fuerzas naturales, y esta intervención se hacía posible por medio de constantes ritos en su honor. "Por medio del rito, el hombre mexica pretendía revitalizar a los seres divinos, obtener de ellos los favores indispensables para subsistir, y librarse de sus fuerzas dañinas."[1]

Fue una lucha constante para vencer la inestabilidad de la naturaleza, contra la sequía o las inundaciones, una lucha para salvaguardar su destino o, por lo menos, hacerlo menos duro. Esta lucha tenía por lo general carácter colectivo ya que en ella participaba todo el pueblo, y se efectuaba de varios modos: sacrificios humanos, autosacrificios, ofrendas de animales, cantos, música y bailes.

Los bailes serán objeto de este análisis tanto en su aspecto material como en su aspecto social y político, ligados todos a la cosmovisión.

EL COLOR Y EL SIMBOLISMO

La vida cotidiana del hombre mexicano se reflejaba en su cosmovisión, en la que destaca el concepto de la oposición dual de los principios contrarios tales como cielo-tierra, calor-frío,

luz-oscuridad, hombre-mujer, arriba-abajo, lluvia-sequía. Todos estos principios contrarios se relacionaban entre sí. El simbolismo de los colores tiene que ser visto tanto dentro de estos principios como en el contexto de otros símbolos y en contraste con ellos.

El simbolismo de los colores varía de unas culturas a otras. Leach[2] apunta algunos ejemplos. El rojo, por ejemplo, es frecuentemente considerado como el símbolo de peligro ya que deriva de rojo-sangre. Pero muchas veces el rojo es considerado como símbolo de alegría. En este caso, la sangre equivale a la vida. En la India, la diosa madre es representada de color rojo, ya que el rojo es el principio de actividad y de la sangre. Muchas veces el blanco se opone al negro como símbolo de lo bueno en contraste con lo negro/malo, pero en una parte de la China los aristócratas se distinguían de los siervos como poseedores de los "huesos negros" en contraste de los "huesos blancos" de aquéllos. Entre los cristianos, el sacerdote que oficia se viste de blanco, lo mismo la novia el día de su boda, y la viuda se viste de negro. Pero en la China tradicional (como en ciertas sectas de Japón) la novia no se viste de blanco como las novias cristianas, sino de rojo o verde, mientras la viuda lleva un vestido tejido de un cáñamo burdo. El traje amarillo de los budistas contrasta con el traje blanco de los brahmanes, ya que según los textos sagrados budistas, el color amarillo debe recordar a los sacerdotes que Buda pidió a sus seguidores llevar harapos quitados a los cadáveres para su vida de una pobreza total. Pero puede también significar la vida para los monjes budistas, cuando en una ceremonia llamada *kathina* reciben de sus devotos vestidos nuevos; en este caso el amarillo simboliza la cosecha del arroz maduro y por lo tanto la vida y no la muerte.

En otras partes del mundo, los colores tienen otros significados. Así, en el norte de Rodhesia (hoy Zambia) entre los ndembu, los colores son concebidos segun J.J. Turner[3] como tres ríos: blanco, rojo y negro, que fluyen directamente del interior del hombre e influencian su moral y la vida social. El blanco significa la pureza, el poder, la fuerza, la falta de lágrimas, es símbolo de la vida, de la salud, del encuentro con los espíritus de los

ancestros, etc. También significa comer, reír, ser generoso, ser maduro, etc. El rojo es la sangre de los animales, de las parturientas, de los asesinos; el rojo puede ser bueno y malo a la vez. El negro es infortunio, sufrimiento, enfermedad, brujería, muerte, deseo sexual, noche, etc. En Congo Bajo, según A. Jacobson-Widding,[4] el blanco simboliza justicia, orden, obediencia, inteligencia, masculinidad; el rojo, deseo sexual, fuerza física, vulnerabilidad, y al mismo tiempo poder mágico; el negro culpabilidad, envidia, equivocación, deseo de matar, desorden social, oscuridad, rebelión y desobediencia. Entre los navajos, según el relato de la Creación del Sol,[5] el blanco estaba más cercano del astro e indicaba el alba; por encima del blanco estaba esparcido el azul como el símbolo de la mañana; por encima del azul se encontraba el amarillo, simbolizando el ocaso del sol, y el negro representaba la noche y se encontraba en el Este.

Como podemos ver, el simbolismo de los colores puede tener carácter ético o asociarse con los puntos cardinales como es el caso de los indios navajo. Llama también la atención que en las creencias de los ndembu, se pone énfasis en los tres colores: rojo, blanco y negro, y solamente los navajos hablan en sus mitos del azul, como los aztecas, para los cuales el azul-verde tiene una gran importancia.[6]

Dentro del contenido simbólico de los colores, quizá el más variable y más rico en significados, es el color rojo. Así en los tiempos antiguos, en los festivales en Cabiri, en Lemnos, en Tebas, Frigia y Samotracia, los iniciados recibían una cinta roja que tenían que llevar siempre puesta como protección del peligro y del mal. El general romano, a quien se recibía con honores de un triunfador, aparecía en un carro tirado por cuatro caballos blancos, revestido de armadura dorada (símbolo solar) y con el rostro pintado de rojo. Los primeros cristianos también creían en el poder protector de la cinta roja, lo que provocó al Santo Crisóstomo y al Santo Clemente de Alejandría a condenar el uso de las cintas rojas como amuletos. E.L Backman[7] cita muchos ejemplos del significado variado del color rojo, y afirma que éste simbolizaba también la esperanza de entrar después de la muerte

en una vida duradera y real. Así, los Papas muertos estaban cubiertos con una tela escarlata, y la piedra en la que ejecutaban las víctimas en los tiempos medievales, estaba cubierta con una tela roja, color que llevaba también el verdugo. E. Grosse[8] hace ver que entre las tribus australianas, el rojo denota tanto la entrada a la vida como la salida, o sea la muerte.

El sarcófago descubierto por A. Ruz-Lhuillier en Palenque en 1952 estaba pintado de rojo. El rojo asociado con el Oriente por los mayas simboliza en la cosmogonía la resurrección, ya que el sol renace cada día en el Oriente. El rojo aparece casi siempre en las tumbas mayas, simbolizando el paso a la inmortalidad.

En México antiguo el simbolismo de los colores está ante todo ligado con los puntos cardinales del universo, y con los númenes de la naturaleza sin tener un matiz ético. Para entender este significado, y para entender el simbolismo del color en las danzas prehispánicas, veamos cómo estaba según los antiguos mexicanos construido el universo.

El universo era concebido geométricamente, y se dividía en trece pisos celestes y nueve pisos de inframundo, habitados por diversos dioses y seres sobrenaturales. Todas estas fuerzas eran benévolas y dañinas a la vez, ayudándole al hombre y destruyéndolo al mismo tiempo. "La superficie terrestre estaba dividida en cuatro segmentos. Al centro, el ombligo se representaba como una piedra verde preciosa, horadada, en la que se unían los cuatro pétalos de una gigantesca flor, otro símbolo del plano mundo."[9]

En el Altiplano Central, el Norte tenía el color negro, el Oeste era blanco, el Centro verde, el Sur azul y el Este rojo; los cuatro colores: rojo, negro, blanco y azul-verde son los colores fundamentales en la cosmovisión mexica, y éstos se ligaban en la mente de los antiguos mexicanos tanto a los puntos cardinales como a ciertos fenómenos de la naturaleza, sin estar relacionados, como en otras culturas, con el comportamiento humano.

J. Soustelle[10] da un cuadro completo de los puntos cardinales con sus colores correspondientes primarios y secundarios. El negro significa la noche, y es el color del dios Tezcatlipoca, de Tláloc y de los hechiceros. De negro están embijados los sacerdotes. El

El negro dios del fuego como danzante (Códice Borgia, *lám. 62*).

rojo simboliza el Este, la salida del sol, el renacimiento, la vegetación tierna, la juventud, el placer, el canto, el amor, el juego, a los dioses siempre jóvenes como Centéotl; pero también es uno de los colores del Sur, porque el rojo es el emblema del sol, del fuego, del calor tórrido; rojos también son los cuchillos sacrificiales que rematan las plumas del águila del Norte. El rojo significa, pues, tanto el sol y el fuego, como la sangre.

Al igual que el rojo, el amarillo es el color del sol y del fuego. La piel de la víctima desollada de que se reviste Xipe Totec, dios del sol de levante y de la vegetación que se renueva en la primavera, está pintada de amarillo; amarillo es también el color del rostro del dios del fuego Xiuhtecuhtli, apodado Ixcozauhqui, "el que tiene la cara amarilla". Todas estas imágenes del sol y del fuego están igualmente asociadas al Este, al Centro y al Sur, pero el amarillo vegetal contrariamente al amarillo asociado al rojo es símbolo de la vejez, del país de la declinación, del Oeste.[11]

El rojo y el amarillo

Nos detendremos por un momento en la explicación del simbo-

lismo de dos colores: rojo y amarillo, porque como veremos más adelante, serán los que prevalecen en las pinturas que cubrían los rostros y el cuerpo de los danzantes durante las fiestas.

El azul y el verde son a la vez emblemas del agua y del fuego, de la frescura y de la aridez, de la abundancia y de la escasez. "El blanco es ante todo el color del Oeste y de las viejas diosas terrestres, es el color de las primeras horas del día antes de que surja el rojo sol de levante. . . Es pues el primer paso del alma resucitada, volviéndose hacia el cielo de los guerreros sacrificados. Además, todas las víctimas de los sacrificios humanos estaban adornadas con plumas de aves blancas, símbolo de su dichoso destino."[12]

Veamos ahora cuáles de estos cuatro colores prevalecen como adornos faciales y del cuerpo de los danzantes durante las fiestas en honor de los dioses.

Doris Heyden[13] apunta en su estudio del ritual prehispánico que las doncellas que bailan o que toman parte en los ritos están pintadas de rojo o llevan plumas rojas. En estos mismos ritos la representante de la diosa lleva pintura roja en las mejillas, como en el caso de la diosa Iztaccíhuatl, diosa madre y diosa de la montaña en la fiesta *Tepeilhuitl* en el décimotercer mes. También en esta misma fiesta descrita por Durán,[14] las dos víctimas de sacrificio están pintadas de rojo y llevan plumas rojas; en la fiesta del décimo octavo mes *Izcalli*, las madres o madrinas de los niños a los que se agujeraba las orejas, estaban adornadas de plumas rojas.

En total, de las 18 fiestas descritas por Sahagún, en ocho prevalece en los adornos de los danzantes, el color rojo. Si tomamos en cuenta que en seis fiestas (de los meses II, III, VI, XIII, XIV y XVI) no hay bailes —por lo menos no los mencionan Sahagún ni Durán—, podemos decir que en la mayoría de los adornos de los danzantes, así como en las pinturas faciales de las mujeres destaca el color rojo.

Tanto Durán como Sahagún mencionan el uso del color rojo en las fiestas de los siguientes meses: IV, V, VII, VIII, X, XI, XIII, XV, XVII y XVIII, como adorno de las muchachas que bailan y de los dioses. Así, en la fiesta *Tóxcatl*, el dios Huitzilo-

pochtli lleva una capa hecha de plumas rojas. Según Heyden (*op. cit.*, p.16), esta capa se hacía de plumas de colores, siendo "la mayor parte de plumas rojas del ave cuchareta", y el cuchillo de pedernal que llevaba la figura del dios, era ensangrentado; y en la fiesta de *Ochpaniztli*, la mujer que representaba a la diosa madre se ponía "el color colorado" en el rostro. En la fiesta de la diosa de la sal, la mujer que la representaba llevaba los atavíos de color amarillo, y en la fiesta del octavo mes, *Huey Tecuihuitl* en la que se honraba a la diosa Xilonen, a la mujer que la simbolizaba le pintaban la cara de dos colores: "Desde la nariz abajo de amarillo, y la frente de colorado." También las mujeres que la acompañaban "traían emplumadas las piernas y los brazos con pluma colorada".[15]

No vamos a citar más ejemplos que abundan tanto en Sahagún como en Durán.[16] Haremos tan sólo hincapié en que al lado del rojo y amarillo aparece también el amarillo opuesto al negro (XVII mes, *Tititl*) como pintura de la diosa Illmatecuhtli. Aquí el amarillo simboliza la vejez, y el negro la noche, la oscuridad, la muerte. El simbolismo de los colores en las caras de estas dos diosas es evidente: Xilonen, la diosa de maíz y fertilidad es pintada de rojo y amarillo, mientras que Illmatecuhtli, la diosa de la vejez, es pintada de negro (muerte) y amarillo.

Aunque en la mayoría de los casos son las doncellas las que se adornan con el color rojo y amarillo, también en algunas fiestas como en *Xócotl Huetzi* los hombres se decoran con rojo y amarillo. Los que tenían cautivos presos "que los habían de quemar vivos. . . traían todo el cuerpo teñido con color amarillo y la cara con el color bermejo. . . un plumaje como mariposas, hecho de plumas coloradas de papagayo".[17]

Como se puede ver, la pintura roja y amarilla estaba estrechamente unida a la función de varios dioses: del sol, del fuego, del maíz, de la tierra, de la lluvia, de los montes, a Xochiquetzal, a Huitzilopochtli, a Tezcatlipoca, a Painal, a Xiuhtecuhtli. El rojo y el amarillo están asociados con la fertilidad y sequía, el calor y el frío, a la abundancia y a la falta de alimentos. Pero el rojo es un color ambivalente, y los adornos rojos tienen también

un sentido sexual; lo usan las rameras, aunque en algunos bailes danzan con "caras exentas y limpias",[18] lo que no excluye que en algún momento del baile se los pusieran. Se sabe que el padre entre los consejos que da a la hija, le prohíbe usar el colorete, pero por otro lado éste se usa durante los matrimonios. Por un lado es adorno de la prostituta, por otro es atributo de la novia en el día de la boda. "Lavábanla los cabellos y componíanla los brazos y las piernas con pluma colorada, y poníanla en el rostro margajita pegada".[19]

> La pintura roja que llevaba en las mejillas (la doncella) la conectaba con el amor carnal, la fertilidad, la creación, el nacimiento. . . y los dioses honrados en las ceremonias donde esta doncella ofició eran los de la creación, de los frutos de la tierra (sobre todo el maíz), del fuego y del agua.[20]

Si a la pintura de las doncellas oponemos —siguiendo el análisis de Heyden— las pinturas de los hombres que a veces se pintaban las caras de negro en *Huey Tecuilhuitl* con el betún de tizne combinado con insectos pulverizados —esta pintura tenía un carácter sagrado— podemos ver la característica oposición del simbolismo en la región azteca: vida-muerte, lo terrestre-el más allá.

Otros colores

Ni el blanco ni el azul aparecen directamente como un adorno de las doncellas, pero sí en cambio en las pinturas y vestidos de los mozos y de los sacerdotes. En la fiesta *Tóxcatl* (V) los sátrapas al bailar con las mujeres llevan plumas blancas en la cabeza y las caras pintadas de negro; en la fiesta *Huey Tecuilhuitl* (VIII) como acabamos de mencionar, los hombres llevaban las caras pintadas de negro así como en la fiesta *Xócotl Huetzi* (X) llevaban puestas unas mantas de red "blanca y negra con plumajes todos blancos en las bezas engeridas entre medias unas plumas negras que conformaban con el vestido".[21]

Si recordamos que el color blanco es el color de las primeras horas del día, antes que surja el sol rojo, y que es por lo tanto

el primer paso del alma resucitada, podemos comprender el uso del blanco y del negro, como símbolo de la resurrección y de la muerte.

En la fiesta *Izcalli* (XVIII), los señores que bailan en el *cu* llevan ornamentos azules; la chaqueta pintada de color azul, orejeras hechas de turquesa y en las manos unos palos, pintados de blanco y colorado. Aquí obviamente el azul y el rojo se asocian con el fuego.

También los esclavos que iban a ser sacrificados llevaban el color azul. A los esclavos "les pintaban las caras de bandas de amarillo y azul. . . brazos y todas las piernas de azul claro. . . y aderezados de esta manera delante del *cu* de Huitzilopochtli. . . comenzaban a bailar y cantar".[22] También las mujeres estaban adornadas con plumas amarillas. ¿Por qué bailan los esclavos antes de morir pintados de azul y amarillo? El azul era unido a Huitzilopochtli como dios del Sur (que es azul), pero es también el color secundario del dios Macuilxóchitl ("Cinco Flor") que encarna el despertar de la naturaleza, la primavera. El azul unido al amarillo —son colores que llevan los esclavos bailando antes de morir— ¿simbolizaría la misión de contribuir con la muerte de éstos al despertar de la primavera? Nos induce a pensar así el hecho de que los esclavos "que habían de morir iban danzando mezclados con otros, que danzaban; iban con gran prisa, saltando y corriendo y danzando y acezando y los viejos de los barrios íbanles haciendo el son y cantando".[23] El saltar, galopar, correr tienen en las danzas de los pueblos primitivos la connotación de despertar la tierra, hacer que la naturaleza brote más rápidamente y con más abundancia. El azul y el amarillo que llevaban los esclavos en las caras cuando bailaban antes de ser sacrificados, simbolizaba su misión de contribuir al florecimiento de la tierra.

A la pregunta de si siempre los adornos y las pinturas en los bailes ocultaban algún significado, tenemos que contestar afirmativamente aunque no siempre podremos descifrar su sentido. Así por ejemplo, en la fiesta *Huey Tecuilhuitl* (VIII), cinco días antes de los ritos dedicados a la diosa Xilonen, "el señor y el pueblo

hacían convite a todos los pobres. . . para darles a comer. . . Ocho días duraba este convite. . . acabando este convite comenzaban luego la fiesta. . . Los que hacían este areite eran toda gente escogida, capitanes y otros valientes hombres". Éstos, como lo sabemos, tenían el derecho de bailar con las rameras. Para nuestra sorpresa, las prostitutas que siempre iban pintadas, esta vez "ninguna cosa llevaban en la cara puesta, todas llevaban las caras exentas y limpias".[24] Es después de sacrificar a la mujer que representaba a la diosa Xilonen, o sea en la segunda parte de la fiesta, que las mujeres bailan "emplumadas las piernas y los brazos con pluma colorada; la cara llevaban teñida con color amarillo desde la barba hasta la nariz, y todas las quijadas y la frente con color colorado".

En estas dos danzas salta a la vista la diferente estratificación social de las mujeres que bailan, así como la función que desempeñan con sus danzas. La primera parte en que bailan con los guerreros parece ser laica: se distribuye la comida a los pobres y las mujeres —no tenemos una indicación que eran las rameras— tienen las caras exentas de pintura. Su función no es propiciar la fertilidad de la tierra, sino festejar la repartición de los víveres entre los pobres. Esta función cambia en la segunda parte de la fiesta cuando la víctima que representa a Xilonen ya ha sido sacrificada. Ahora las danzantes llevan la cara pintada de rojo y amarillo y están adornadas de plumas coloradas para por medio de estos colores identificarse con el sol y contribuir a la fertilidad y abundancia.

Pero no solamente los colores tienen un sentido oculto. Lo más probable es que también lo tuviera la dirección del dibujo y la parte del cuerpo que se pintaba, ya que el cuerpo estaba íntimamente ligado con los mitos.

A. López Austin[25] destaca la importancia que tenían para los nahuas las articulaciones y la cara. A las primeras "se les consideraba puntos débiles por las que podían penetrar al organismo las fuerzas sobrenaturales. . ." y la cara "es el sitio por el que surge al exterior la fuerza vital del aliento que. . . está cargada de sentimiento y de valor moral". Esto explica el uso de plumas

en la cabeza, la pintura en la cara, en los brazos y en los pies, así como la importancia del cabello varias veces mencionado en las descripciones de las danzas. Sahagún[26] subraya que en la fiesta de *Huey Tecuilhuitl* (VIII) en que se sacrificaba la diosa del maíz Xilonen, las mujeres "bailaban en cabello, los cabellos tendidos y las trenzas con que suelen atar los cabellos llevábanlas atadas desde la frente al colodrillo". No podemos olvidar que de acuerdo con el mito, el maíz nace de los cabellos de Centéotl. . .

Las pinturas faciales descritas por Sahagún[27] se vinculan por sus colores a los dioses de la naturaleza: sol, agua, maíz. Pero tampoco se puede descartar que tenían un vínculo con la guerra en sus varios aspectos.

En la descripción de la fiesta *Huey Tecuilhuitl* (VIII), el cronista explica estas pinturas con más detalles:

> Iban todos embijadas las caras de diversas maneras: unos con tinta negra hacían en los carillos unas ruedas negras, y en la frente una raya también de tinta negra que tomaba de sien a sien (y) sobre la tinta echaban margagita; otros ponían una raya de tinta negra desde la una oreja hasta la otra, por la frente (y) también echaban margagita; otros echaban una raya de tinta desde la punta de la oreja hasta la boca, con su margagita.

No conocemos el sentido de estas rayas y ruedas pintadas sobre las caras. Quizá un análisis más completo basado en los códices permitiría aclarar su significado. Citaremos aquí solamente a Lumholz,[28] quien en un estudio hecho varios siglos después y al referirse a la mitología huichola, dice que "la pintura de la cara durante la recolección del peyote hace que los dioses oigan las plegarias de los chamanes del mismo modo como oyeron los cantos de Kauyumali, el Señor de los Venados en los tiempos antiguos". Al citar aquí a Lumholz, no queremos insinuar alguna similitud entre las creencias de los huicholes y de los mexicas, sino simplemente subrayar que la pintura facial tenía en las culturas mesoamericanas un sentido oculto.

A partir de las descripciones de fiestas de Sahagún y Durán, se pueden clasificar las danzas prehispánicas en tres tipos: a) danzas en que bailan las mujeres solas; b) danzas de hombres solos, y c) danzas de hombres con mujeres.

Las danzas de las mujeres solas

En las danzas prehispánicas no existe, como en las culturas occidentales, el baile de solista con fines estéticos. Los ritos, como ya lo hemos dicho anteriormente, tenían carácter colectivo, en los que participaba toda la comunidad. Sin embargo, en algunas fiestas, la mujer destinada al sacrificio baila sola, pero siempre rodeada de otras mujeres. Únicamente en la fiesta *Tititl* (XVII), la diosa de la vejez baila sin acompañantes, y se le permite llorar, quizá por saber ella que se está despidiendo de la vida.

En la fiesta *Huey Tecuilhuitl* (VIII) dedicada a Xilonen, la doncella que personificaba la diosa bailaba acompañada de parteras y médicas. Durán[29] dice:

> hacíanla bailar cuanto media hora y cantar, y si veían que no lo hacía con contento y placer, embriagábanla con cierto brebaje y volvíase alegre.

También Sahagún[30] menciona las mujeres destinadas al sacrificio que bailaban solas pero rodeadas de otras mujeres. En la fiesta *Tecuilhuitontli* (VII) dedicada a la diosa de la sal, Huixtocíhuatl:

> cuando bailaba. . . iba campeando la rodela, llevaba en la mano un bastón rollizo y en lo alto. . . adornado con papeles goteados de *ulli*, tres flores hechas de papel. . . cuando bailaba en el areito íbase arrimando al bastón y alzándole al compás del baile. Diez días continuados bailaba en el areito, con mujeres que también bailaban y cantaban para alegrarla;

En la fiesta *Huey Tecuilhuitl* (VIII), la víctima personificaba

la diosa de la juventud, la pureza, la fecundidad: Xilonen. En la fiesta *Tititl* (XVII), la víctima personificaba a Illamatecuhtli, la diosa de la vejez, llamada también Cihuacóatl, diosa agraria y guerrera. En la fiesta *Tecuilhuitontli* (VII), se venera a Huixtocíhuatl, la diosa de la sal, la hermana de los tlaloques.[31]

Como se puede ver, las tres personificadoras de las diosas, por medio de la danza se impregnaban de las fuerzas que éstas representaban: Xilonen, maíz tierno, Illamatecutli, diosa de la vejez, identificada con Cihuacóatl, diosa guerrera pero también agraria (llamada igualmente Tonan, "Nuestra Madre"), y Huixtocíhuatl, la diosa de la sal, ligada a los dioses de agua. Las tres están íntimamente unidas a los medios del sustento.

Para vigorizar las "solistas", para dar más fuerza a sus movimientos, las rodeaban otras mujeres con el atuendo y pinturas festivas en las cuales predominaba el rojo y el amarillo.

Sachs[32], quien estudió las danzas de las mujeres en las culturas primitivas, dice que las danzas expresaban los conceptos par-

En la fiesta Huey Tecuilhuitl (*VIII*), *"...hacían areito las mujeres, mozas, viejas y muchachas; no bailaban con ellas hombres ningunos"* (*Sahagún,* Historia general, *Libro II, p. 126*).

ticulares de las culturas recolectoras. En el marco de estas culturas, las únicas participantes de las danzas de la fertilidad, de la lluvia, cosecha, etc., eran las mujeres. Lo dicho por Sachs, parece corroborarse por la descripción de la fiesta *Huey Tecuilhuitl*

En la fiesta Huey Tozoztli *(IV), cuatro mujeres bailan solas, ejecutando ademanes con los brazos (Sahagún,* Primeros memoriales).

(VIII) en la que antes de que se sacrificara a la mujer que representaba a Xilonen, "bailaban las mujeres juntamente con la que iba a morir. . . los hombres que iban danzando no iban entre las mujeres". Sin embargo, parece que no bastaban las danzas de las mujeres del pueblo. Para obtener las gracias divinas se necesitaba la intervención de las sacerdotisas. Y así, un día antes del sacrificio de la personificadora de Xilonen[33], comienzan a bailar las *cihuatlacamazque*, las mujeres que servían en el *cu* cantando loores y bailando toda la noche. Además, la danza iba acompañada de un *teponaztli* especial "que no tenía más que una lengua encima y otra debajo, y en el debajo llevaba colgado una jícara en que suelen beber agua, y así suena mucho más".

No solamente bailaban los hombres y mujeres separadamente, sino sus movimientos eran diferentes, ya que los hombres iban culebreando. Volveremos más tarde al significado del movimiento serpentino.

En la fiesta *Huey Tecuilhuitl* bailan tanto los señores como los guerreros, los sacerdotes y el pueblo. Sin embargo, no bailan

juntos. Hay en estas danzas una marcada división social, como la división de los sexos. Bailan aparte los hombres y las mujeres. En honor de Xilonen ("el jilote tierno"), bailan las mujeres solas; en honor de Cihuacóatl-la Mujer Serpiente, bailan los hombres con las rameras. Cuando se trataba de la fecundación de la tierra, los hombres bailaban aparte y efectuaban movimientos serpentinos o bailaban con las mujeres trabadas las manos, lo que podía simbolizar la unión de cielo con la tierra.

Las danzas de los hombres solos

Los hombres que bailan solos antes de ser sacrificados, representan a los dioses. Son festejados como dioses, toman parte en los areitos en su honor. Su baile tiene carácter ritual.

Músico tocando el caracol (Códice Borbónico, *lám. 29*).

Un abanderado de la clase sacerdotal, como lo demuestra su cuerpo pintado de negro (Códice Borbónico, *lám. 25*).

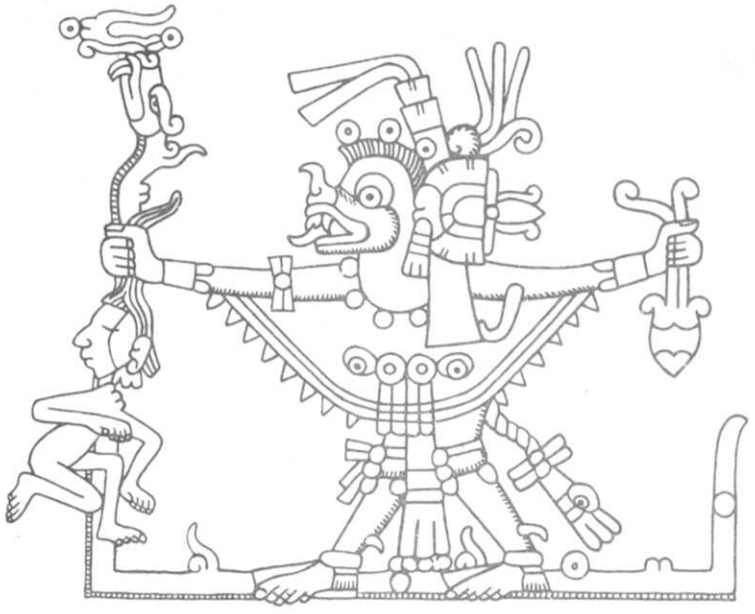
Pero en algunos bailes, la función del hombre es diferente: es guía de las danzas. A pesar de su indumentaria ritual o precisamente debido a ella tiene que velar que el baile se desarrolle de acuerdo con las normas a manera de corifeos.

Tanto Sahagún como Durán al describir la fiesta de *Xócotl Huetzi* dan informaciones acerca de estos guías y destacan su papel, después de la ceremonia del sacrificio y de los bailes alrededor del palo, en las que toma parte el pueblo y los señores. Según Durán,[34]

> teniendo en medio aquellos mozos y mozas. . . llevaban por guía de su baile delante de todos un indio que iba vestido al mesmo modo que este ídolo, vestido como pájaro o como murciélago con sus alas y cresta de ricas y grandes plumas. En las gargantas de los pies y en las muñecas de las manos traían unos cascabeles de oro. . . con el sonido de ellos y con la boca iban haciendo tanto ruido y algazara. . . tan fuera del orden y compás de los demás. . . iba mostrando este indio gran contento. . . cuan ordinario sea ir delante de los que hacen la rueda, un indio o dos, sin seguir el compás de los demás bailando a su albedrío, vestido con diferente disfraz, haciendo de cuando en cuando la algazara y voces placenteras. . . Es que nosotros ignorantes y ellos avisados en sus ritos antiguos, representan al ídolo que están solemnizando delante de nosotros, a su modo antiguo, cantándoles los cantares que sus viejos antiguos les dejaron, aplicados a aquel propósito.

También en la fiesta *Teotleco* (XII) dedicada a los dioses Tezcatlipoca, Tlamatzincatl ("el que habita Tlamantzinco")[35], a Yacapitzahuac ("nariz aguda") a Ixcozauqui o Xiuhtecuhtli, dios del fuego y Yacatecuhtli, señor guía de los viajeros, los mozos bailan vestidos de murciélagos.[36] Mientras se arrojaba a los esclavos al fuego, sobre el altar

> andaba bailando un mancebo aderezado con una cabellera de cabellos largos con un plumaje de plumas ricas en la corona; la cara tenía teñida de negro con unas rayas de blanco. . . traía a cuestas un plumaje que se llama *huacalli* (caja de varas) y un conejo seco en el. . . también otro mancebo se aderezaba como murciélago con sus alas y con todo lo demás para parecer murciélago.[37]



El hombre-murciélago con atributos del dios de la muerte (Códice Féjervary-Mayer, *dib. 41*).

¿Cuál era el sentido del murciélago que aparece en dos fiestas diferentes? Lo más probable es que simbolizara la muerte que esperaba a los esclavos. Es también posible que el bailarín-murciélago indicara la región a donde iba la víctima.

Los danzantes-guías se mencionan varias veces en las fuentes. En la fiesta dedicada a Xilonen, Durán dice que después del sacrificio de la personificadora de la diosa

> la desollaban y vistiéndose uno de los sacerdotes el cuero. . . sacábanlo al público, y tañendo con un atambor bailando todos, trayendo por guía aquel indio vestido con aquel cuero de la indizuela. . .

También en la fiesta en honor de Toci, vestían a un indio con el cuero de la víctima

> Para que tornase a representar la diosa con aquel cuero vestido. . . sacábanle en público. . . bailaban todos, trayendo al indio del cuerpo por guía.

En la fiesta *Tititl* (XVII), un indio vestido con los ornamentos de la diosa de la vejez, iba después del sacrificio: "delante de todos, y tomábala (la cabeza de la sacrificada) por los cabellos con la mano derecha y llevábala colgando e iba bailando con los demás y levantaba y bajaba la cabeza de la muerta a propósito del baile y *guiaba* a todos los demás dioses o personajes de los dioses. . . y hacía contingencias volviendo hacia atrás como haciendo represa y alzaba los pies hacia atrás".[38]

Vicente T. Mendoza[39] considera que los pasos hacia atrás y el levantar y bajar el sacerdote la cabeza de la diosa sacrificada característicos de esta danza, son un rito de fecundación de la tierra por medio de la sangre que chorreaba del cuello de la víctima. La víctima era una de las tantas representaciones de la Madre Tierra, la abuela Illamatecuhtli, la Madre de los dioses. "También —dice el mencionado investigador— los movimientos hacia atrás representan un rito de fecundidad relacionado con el ciclo lunar."

Al hablar de las danzas efectuadas por hombres solos, tenemos que detenernos en las ejecutadas por los sacerdotes. Por lo general estaban unidas a las danzas de los señores, pero también bailaban los sacerdotes con el pueblo o solos. De las descripciones de las que disponemos se desprenden las diferentes funciones que los sacerdotes ejecutaban por medio del baile.

Junto con los señores principales y los dueños de los esclavos bailaban en la fiesta de *Tlacaxipehualiztli*; en la fiesta de *Panquetzaliztli* bailan y cantan juntos los hombres y las mujeres; en *Tóxcatl*, "ellos y ellas bailando saltaban y llamaban este baile *toxcachocholoa*, que quiere decir saltar o bailar de la fiesta *Tóxcatl*", y en *Ochpaniztli* los sacerdotes iban "cantando y dirigiendo el canto de las mujeres y tañendo el *teponaztli*".[40]

También en honor de Tláloc bailan los "sacerdotes y dignidades del templo, con todos los mozos y muchachos de los recogimientos y colegios vistiéndose de nuevos aderezos y ha-

ciendo muchas diferencias de bailes y entremeses y juego". . . Además, Durán[41] añade dos informaciones que no encontramos en Sahagún: una se refiere al baile en honor del dios del fuego, cuando bailan alrededor del fuego los sacerdotes desnudos "y cantaban cantares tocantes al fuego y sacrificio", y la otra se refiere al modo de vestirse cuando bailan en honor de Xochiquetzal y

> llevan un disfraz particular, de unas camisillas cortas que les daban a la cintura, y unos faldellines o delantales pintados en ellos muchos corazones y manos, llevando en las manos y a cuestas jícaras grandes, verdes y coloradas, otras muy pintadas. . .

De estas descripciones podemos concluir que los sacerdotes bailaban, a) con los señores; b) con las mujeres y hombres; c) solos. Cumplían entonces tres funciones: al unirse con los nobles y principales, demostraban sus vínculos con el poder; al unirse con el pueblo, su injerencia en el rito de la fecundación; al bailar solos alrededor del fogón —como en *Huey Tecuilhuitl* o en *Panquetzaliztli*—, manifestaban sus poderes sobrenaturales. En esta última fiesta,

> salían todas las dignidades de los templos, con toda la solemnidad posible, con sonido de atambores y bocinas y con danzas y bailes, a recibir a su dios de masa el cual tomaban en medio y lo llevaban al templo.[42]

Las danzas de los hombres con las mujeres

Los bailes en los que se mezclan los hombres con las mujeres tienen dos aspectos diferentes. El primero expresa una función social y el otro, ritual.

Al bailar los guerreros con las rameras, subrayan de este modo sus privilegios y status social. Según Durán,[43]

> Estos caballeros que ellos llamaban *tequihuaque*. . . bailaban con

mucho concierto. . . A los cuales como a hombres valerosos y estimados les permitían tener mancebas y burlas con mujeres y requebrarse públicamente; lo cual les permitía como por premio de su valor.

Y Sahagún[44] al describir la fiesta *Huey Tecuilhuitl*, subraya:

Todos estos ocho días bailaban y danzaban haciendo areito hombres y mujeres, todos juntos. . . En este baile o areito andaban trabados de las manos o abrazados, el brazo del uno asido del cuerpo, como abrazado y el otro asimismo del otro, hombres y mujeres. . . Estos que hacían este areito era toda gente escogida, capitanes y otros valientes hombres ejercitados en las cosas de la guerra. . .

En estos dos ejemplos citados, los bailes de los hombres y mujeres juntos denotan los privilegios de los guerreros, quienes como recompensa de su valor tenían el permiso de bailar con las mujeres.

Otros bailes en los que participan los hombres con las mujeres tienen carácter ritual. En la fiesta de honor de Toci "bailaban muchos mozos y mozas trabados de las manos" y en la fiesta de *Panquetzaliztli*, después de una larga penitencia, los dueños de los esclavos y los esclavos "todos juntos se trababan por las manos, hombres y mujeres, e iban danzando y cantando y culebreando para asirse".[45] Y Durán[46] subraya que en la fiesta *Tóxcatl* (V), bailaban mujeres y hombres todos juntos y "las mujeres todas habían de ser doncellas".

Las dos fuentes hablan de las rameras como participantes de las danzas, y al mismo tiempo se dice que deberían ser doncellas. ¿Cómo explicar esta contradicción en las descripciones de las mujeres que tomaban parte en las danzas que tenían por fin atraer las fuerzas benévolas para la agricultura? La contradicción parece explicarse por "un extraño cambio de símbolos", como lo aclara Sachs.[47] "La sacerdotisa virgen se convierte en muchas religiones en la ramera sagrada aparentemente en lugares donde dos mundos de ideas contrastantes se enfrentan: la fertilidad mágica personificada por las vírgenes y la fertilidad mágica

simbolizada a través de la estimulación de las relaciones sexuales."

El carácter sexual de la danza guiada por los sacerdotes en *Tóxcatl* parece estar indicado por los siguientes datos que proporciona Sahagún.[48] Los sacerdotes bailan llevando en la mano

> unos cetros de palma en la punta de los cuales iba una flor de pluma negra. . . y cuando éstos iban bailando llegaban al suelo con el cetro como sustentándose en él.

¿Se trataría de la fecundación simbólica de la tierra?

La convivencia de las mujeres del pueblo con las rameras durante los bailes, ordinariamente repudiadas por la sociedad mexicana, y que ocurre también en las fiestas de *Talcaxipehualiztli* (II) y en *Tlaxochimaco* (IX) demuestra que en ciertas fiestas agrícolas se hacía caso omiso de las diferencias sociales para destacar un símbolo, en este caso la femineidad, relacionada con la fecundidad.

SIMBOLISMO DE LOS MOVIMIENTOS

De las fiestas descritas tanto por Sahagún como por Durán se pueden inferir varias clases de movimientos y maneras de bailar. Así podemos distinguir: a) Danzas con pasos llanos, acompañados de cantos y música pero sin ademanes; b) Danzas con ademanes; c) Danzas en zig-zag o de culebreo; d) Danzas con flores; e) Danzas miméticas y no figurativas.

Danzas sin ademanes y danzas de culebreo

En la fiesta *Tlaxochimaco* (IX) ("reparticiones de flores"), conocida también bajo el nombre de *Miccailhuitontli* ("pequeña fiesta de los muertos"), los danzantes bailan sin ademanes y culebreando. Sahagún[49] describe así la danza:

> . . . iban asidos de las manos, una mujer entre dos hombres y un hombre entre dos mujeres, a manera de las danzas que hacen

> en Castilla la Vieja la gente popular; y danzaban culebrando y cantando. . . en esta danza no hacían ademanes con las manos ni con las cabezas ni hacían vueltas ningunas, más de ir con pasos llanos al compás de son y del canto, muy despacio; nadie osaba hacer ningún bullicio, ni atravesar por el espacio donde danzaban, todos los danzantes iban con gran tiento, que no hiciesen alguna disonancia.

En esta breve descripción tenemos rasgos característicos: a) bailan las mujeres con los hombres; b) los danzantes no efectúan ningún ademán; c) se mueven en zig-zag, culebreando y en total silencio; d) el espacio donde se efectuaba la danza estaba vedado para el público; e) los danzantes se esforzaban para no equivocar los pasos.

Esta fiesta, que según Durán caía en agosto, tenía tres fines: honrar la memoria de los niños muertos inocentes; prepararse para la fiesta siguiente *Xócotl Huetzi* en la que se honraba a los adultos muertos; pero su principal fin era el temor a

> la muerte de las sementeras con el hielo para lo cual antes se apercebían con ofrendas y oblaciones y sacrificios. . . La figura del signo de este día era un muerto, amortajado a la manera que ellos amortajaban, sentado en un asiento el cual imaginaban ellos en aquel tiempo en el cielo.[50]

El deseo de rendir homenaje a la memoria de los niños muertos unido al temor ante la muerte del campo que anunciaba la aproximación del otoño, excluía como era natural los ruidos, saltos, pasos apresurados, etc. Hasta los músicos —dice Torquemada — que acompañaban a los danzantes, estaban ocultos

> sin estar revueltos con ellos como en otros bailes. . . Y este cantar y baile duraba hasta la noche y no sólo en el templo. . . (sino) en todas las casas de los principales y *macehuales*. . .[51]

Pero, ¿por qué van los danzantes "culebrando"? ¿Cuál es el sentido de la danza en zig-zag?

En la fiesta *Xócotl Huetzi* (X), aparte de rendir homenaje a los niños muertos se celebra a Huitzilopochtli. El problema que

se presenta es si Huitzilopochtli es festejado en su advocación de dios guerrero o en alguno de sus desdoblamientos tan característico para los dioses mesoamericanos. El hecho que los sacerdotes ofrecían a la deidad flores, símbolo —en primer término— de primavera y de verano, nos induce a pensar que quizá el dios guerrero aparece en esta fiesta en uno de sus múltiples desdoblamientos.

Según E. Hunt,[52] Huitzilopochtli, asociado con la primavera-verano-águila-sol-sur está también asociado con Tezcatlipoca y con la lluvia, ya que Tezcatlipoca en su aspecto de torbellino se identificaba con el dios guerrero. Cada uno de los cuatro Tezcatlipocas: el rojo, el negro, el azul y el blanco reinaba sobre uno de los puntos cardinales, las estaciones y los planetas. Huitzilopochtli, el Tezcatlipoca azul, reinaba sobre el sur, la parte izquierda del universo y sobre la estación de lluvia.

De este modo, Huitzilopochtli como dios conectado a la lluvia, nos puede servir como hilo conductor de la danza en la que se efectúan movimientos serpentinos.

La serpiente es un símbolo que se halla en la mayoría de las culturas: en Mesopotamia, en la India, en Egipto, en Grecia y en México entre los mayas y los nahuas primordialmente. En varios mitos la serpiente fue elegida para representar el caos primigenio, el *principio vital*, la energía creadora del cosmos. "En un mito tupi amazónico —nos señala Mercedes de la Garza—[53] acerca del origen del mundo, se dice que no existía la noche ni los animales, pero sí una gran serpiente-madre."

En Grecia, las serpientes fueron asociadas con el laberinto de Knossos, donde Teseo mata al minotauro y con ayuda de Ariadna encuentra la salida y saca a los jóvenes, salvándolos de la muerte. El mito de Teseo menciona que después de ser liberados, los atenienses bailan en la isla de Delos un baile en forma serpentina cuya meta era conmemorar la salida del laberinto. El ya citado aquí Van der Leeuw,[54] menciona que el baile serpentino es más antiguo que el laberinto mismo, y que su fin era reconstruir los corredores oscuros y ciegos del inframundo, y el poder salir de ellos simboliza la victoria de la vida sobre la muerte. Esta opinión

nos parece más válida que la de C. Sachs,[55] quien cree que la danza en zig-zag (culebreando) es un impulso nato de imitar o de mover.

En Egipto, la serpiente corona la frente del faraón, símbolo de sus poderes. En la India, la energía vital cósmica, llamada *Kundalini*, es representada por una gran serpiente que en los períodos de quietud del cosmos permanece enroscada en torno de Siva, dios creador. En Creta, la diosa de la fertilidad es representada con serpientes enroscadas en los brazos. En algunos mitos, la serpiente se asocia con la caverna "concebida como el gran útero de la madre tierra y como el Centro del Mundo". Por un lado, la serpiente está vinculada con la tierra, por otro, con el cielo, fundamentalmente con la luna, ya que su ciclo es semejante al ciclo femenino de fecundidad,[56] y con las Pléyades. Entre los aztecas se vincula también con la Vía Láctea "la culebra de nube blanca", el símbolo masculino que unido a la tierra engendró a la diosa Cihuacóatl.

M. León Portilla[57] en *Los antiguos mexicanos* habla de Quetzalcóatl, la Serpiente Emplumada, como creador del Quinto Sol y de los hombres. En *Histoire du Mexique,*[58] la diosa terrestre fue bajada del cielo y como era un monstruo terrible, Quetzalcóatl y Tezcatlipoca se convirtieron en dos sierpes de las que uno asió a la diosa "de junto a la mano derecha hasta el pie izquierdo, y el otro de la mano izquierda y el pie derecho y la apretaron tanto que hicieron partirse por la mitad y del medio de las espaldas hicieron la tierra y la otra mitad la subieron al cielo. . ." El mito refiere cómo ambos dioses para crear al mundo tuvieron que convertirse en serpientes.

Pero la serpiente simboliza todavía algo más: la energía sagrada que —según M. de la Garza— existe en el fondo de cada hombre.

En muchas culturas, la serpiente es considerada como símbolo de la fertilidad, y las danzas con este movimiento tienen lugar en los ritos agrícolas. En este sentido, "representa el poder fecundante, engendrador del cielo y el principio generador de la tierra". Entre los indios hopi, se bailaba cada dos años alrededor del 20 de agosto, una danza en la que el sacerdote llevaba varias

especies de serpientes que después soltaba en cuatro direcciones cardinales para conseguir la lluvia. Esta danza se representaba todavía al principio de nuestro siglo.

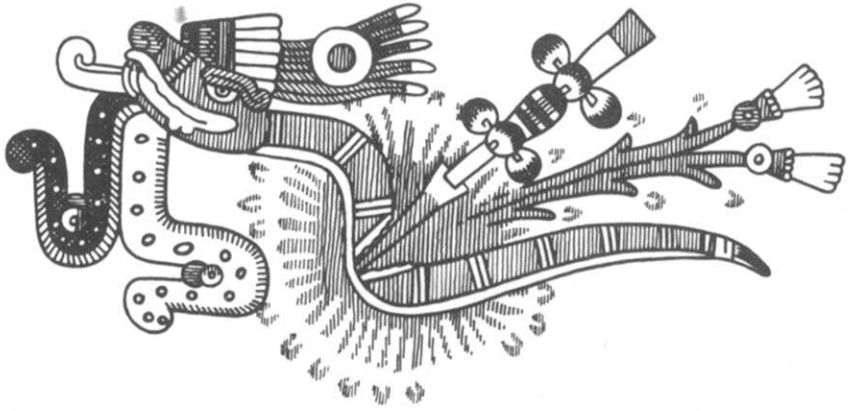
Franz Termer[59] describe la danza de culebra entre los quichés de Guatemala, donde los bailarines son hombres, y uno de ellos se viste como mujer. Uno de los danzantes destapa una tinaja de la cual sale una culebra viva. El danzante la agarra, se la mete en la camisa y permite que se deslice al suelo. El hombre disfrazado de mujer, introduce la culebra en el huipil. El sentido sexual del baile es claro. Aquí, la serpiente es el principio masculino, engendrador.

Uno de los principales simbolismos de la serpiente es el del agua, tanto celeste como terrestre; como serpiente celeste en varias religiones es representada por el arco iris, y la terrestre por los lagos y los ríos. "En el sentido cósmico, representa la energía generadora del universo y la materia prima acuática de la cual está formado el mundo, encarna los grandes contrarios del universo: cielo y tierra; masculino y femenino; vida y muerte; caos y orden. . . Todas estas significaciones parecen converger en una idea central, una energía sagrada y generadora del mundo natural, del hombre y del tiempo."[60]

En las culturas mesoamericanas, especialmente en la maya y la náhuatl, la serpiente ocupa el lugar predominante en el simbolismo religioso. En la cosmogonía quiché, el principio vital del agua es el dios creador Gucumatz; en la mitología de los antiguos mexicanos varios dioses y varios lugares llevan el nombre de la culebra; *cóatl*. Así vemos a *Mixcóatl*, "culebra de nube", *Iztacmixcóatl*, "culebra de nube blanca", o sea la Vía Láctea; *Cihuacóatl*, "mujer culebra", madre del género humano; *Chicomecóatl*, "siete culebras", diosa del mantenimiento; *Coatlicue*, "la que tiene la falda de culebras" y que hacía la penitencia en *Coatepec*, "la montaña de serpientes", y *Quetzalcóatl*, "la serpiente emplumada". También el quinto día del calendario se llamaba *cóatl*, y era un signo nefasto.[61]

Según Robelo,[62] *cóatl* era el símbolo de la Vía Láctea, "culebra de nube blanca".

La serpiente
que cuelga del cielo
significa la lluvia
(Códice Borgia, *lám. 3*);
la serpiente atravesada
por una flecha
simbolizaba la sequía
y el hambre
(Códice Borgia, *lám. 9*).



Tanto en el arte mexicano, como en la descripción de las fiestas, la serpiente ocupa junto al águila el lugar principal. Las pirámides de Teotihuacán, de Malinalco, de Tenayuca, de Xochicalco están pobladas de serpientes. Los frescos, los códices, las esculturas de los dioses, todos hablan de la serpiente. La serpiente que cuelga del cielo en el Códice Borgia, significa la lluvia; la serpiente roja atravesada por una flecha, representa la sequía y el hambre.[63]

No podemos entrar aquí en una descripción más detallada de la serpiente en la mitología y el arte mexicano. Nos vamos a limitar al valor simbólico de la serpiente en la danza durante las fiestas rituales para demostrar que los movimientos que imitan a la serpiente tienen el sentido engendrador, propiciador de la fertilidad de la tierra.

Sahagún[64] proporciona varias descripciones que hablan de la importancia y del simbolismo de la serpiente. A guisa de ejemplo, vamos a citar solamente algunas.

Cuando se mataba a los esclavos en un banquete, después de haber llegado el mensajero de la muerte *Paynaltan*, un sacerdote bajaba del *cu* metido dentro de una culebra de papel. . . y

> el que venía en ella hacía un acatamiento hacia el nacimiento del sol y luego hacia las otras tres partes del mundo. Acabado de hacer esto ponía la culebra sobre el papel que estaba tendido en el *apétlatl* o mesa, y luego se ardía o quemaba aquella culebra de papel que se llamaba *xiuhcóatl*, y el que la traía volvíase a lo alto del *cu*. . .

En la fiesta de *Atamalqualiztli*, "comida de tamales de agua" que se efectuaba cada 8 años, los mazatecos bailaban delante de la imagen de Tláloc

> y delante de ella estaba una balsa de agua donde había culebras y ranas, y unos hombres que llamaban mazatecas. . . tragábanse las culebras y las ranas vivas. . . íbanlas tragando y bailando. . .

y en la fiesta *Izcalli*,[65] cuyo propósito era hacer crecer rápidamente lo que maduraba en el campo, se ofrecía al dios del fuego

Xiuhtecuhtli las aves "de todo género y también peces y culebras". Durán,[66] por su lado, dice que en la fiesta *Huey Pachtli* (XIII) los enfermos hacían de la masa de bledo figuritas de "culebritas retuertas" y las comían "creyendo ser aquello para sanarlas de su cojera o manquera".

Miremos de cerca las fiestas en las que se "culebrea".

En *Tóxcatl* (V) se venera a Huitzilopochtli y Tezcatlipoca. Además, se rinde honor a la diosa Cihuacóatl, la "mujer serpiente", patrona de las mujeres muertas en el parto. En esta fiesta bailan por un lado los sacerdotes y las mujeres saltando y de otro lado del patio bailan "los viejos, mozos y gente de guerra, trabados de mano y culebrando". En el rito en honor de las montañas *Tepeilhuitl* (XVIII), se mataban cuatro mujeres y un hombre a quien llamaban "Milnahuatl, este hombre era imagen de las *culebras*".[67] Torquemada[68] subraya que en el baile que se efectuaba en *Panquetzaliztli* (XV) en honor de Huitzilopochtli, "bailaban culebrando, haciendo muchos y muy concentrados movimientos y diferentes de los otros bailes comunes".

El rito de la fertilidad se efectuaba de dos maneras, cada una con sentido simbólico: a través de movimientos serpentinos o por medio de saltos y círculos.

Sahagún[69] dice que

> los sátrapas del templo bailaban con las mujeres: ellos y ellas bailando saltaban. . . los sátrapas llevaban unos paños menores que ellos usaban de papel. . . y llevaban en las manos unos cetros de palma en la punta de los cuales iba una flor de pluma negra, y en lo bajo una borla, también de pluma negra, por remate de cetro. . . y cuando éstos iban bailando llegaban al suelo con el cetro. . .

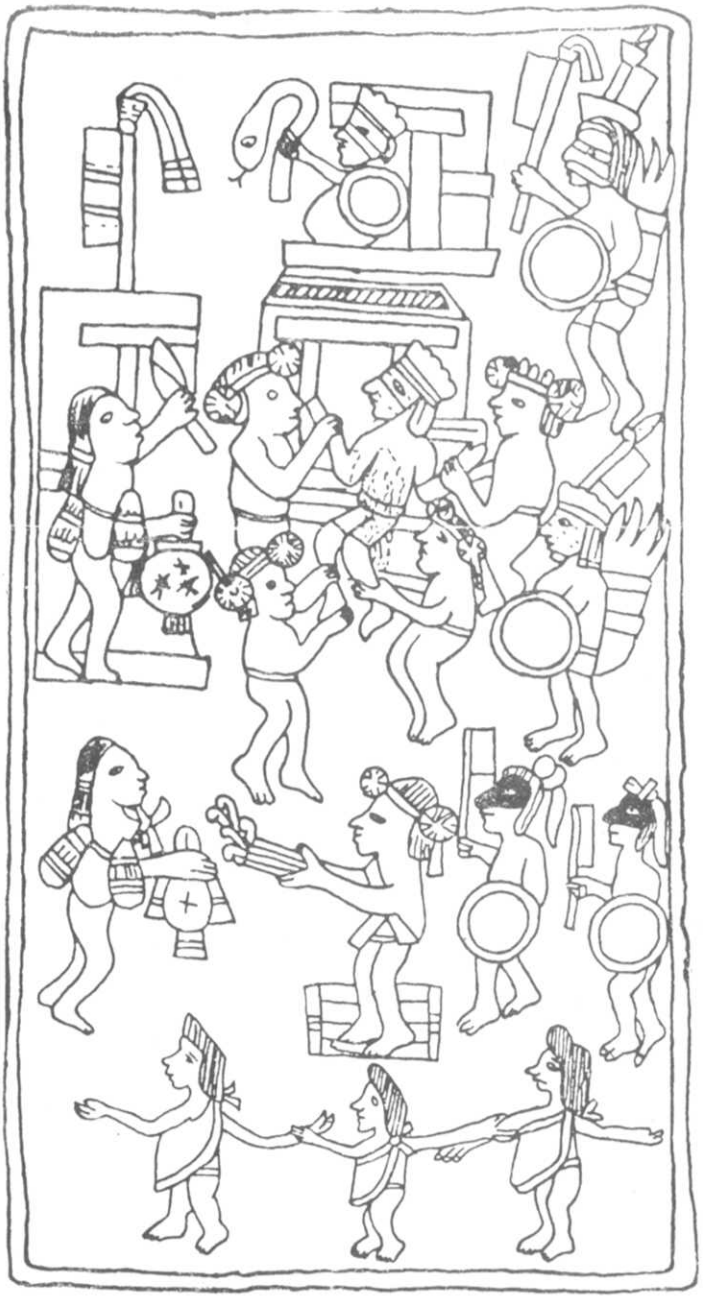
J.A. Guzmán Bravo y Nava Gómez Tagle[70] explican que en el baile *Tlanahuatoxcachocholoa* (*tlanahua*: "abrazar"), las doncellas bailaban dando saltos y los sacerdotes haciendo círculos en torno a ellas. Este movimiento era "una alusión al mito del origen del dios Huitzilopochtli que recreaba el proceso de fecundación milagrosa". Estos

Fiesta de Etzalqualiztli.
Delante de Quetzalcóatl y su gemelo Xólotl bailan los sacerdotes.
*(*Códice Borbónico*).*

Sacerdote bailando en círculo. (Códice Borbónico).

nza de Xocotl-Huetzi.
dice Borbónico*)*.

Caballeros Águilas y Tigres bailando alrededor de los músicos. (Atlas *de Durán*).



En la fiesta Panquetzaliztli *comenzaban todos ". . . a hacer areito y cantar los cantares de Huitzilopochtli. . . bailaban hombres y mujeres" (Sahagún,* Primeros memoriales).

cetros usados como *coa* de la siembra sugieren coreografías eróticas a fin de preparar a las doncellas para recibir marido, y "estas danzas se develaban en patios secretos, alejados de música e invitados". Sachs,[71] al analizar los bailes conectados con la fertilidad, dice que mientras más alto salta el danzante, más alto crece el maíz.

En la fiesta *Huey Tecuilhuitl* (VIII), "gran fiesta de los señores", Sahagún y Durán coinciden que se festejaba a Xilonen, Centéotl y Chicomecóatl, "Siete Culebra". Esta fiesta tiene como fin preparar la cosecha y proteger la mazorca tierna. Aquí también tenemos las danzas de serpiente. Pero si en la fiesta *Tóxcatl* los sacerdotes bailan con las doncellas y el elemento fecundador se junta con el elemento generador (hombre-mujer), en la fiesta de *Huey Tecuilhuitl*, "los hombres culebrean en frente de las mujeres que son doncellas". Estos dos modos de bailar: unidos los hombres y las mujeres o separados los sexos cuando se serpentea, tienen carácter erótico.

En la fiesta *Huey Tecuilhuitl* (VIII) se subraya dos veces la separación de los sexos: antes y después del sacrificio. "Antes que la matasen (a Xilonen) cantaban y danzaban las mujeres. . . venida la mañana comenzaban a bailar todos los hombres." Después del sacrificio, "hacían areito las mujeres, mozas y viejas y muchachas; no bailaban con ellas hombres ningunos."[72]

En la fiesta de *Panquetzaliztli* (XV), "Enarbolamiento de banderas", se festeja a Huitzilopochtli por segunda vez. En los *Primeros memoriales*, Huitzilopochtli sostiene en la mano una serpiente, y tanto en el Códice Florentino (Lib. III) como en Torquemada se dice que el sacerdote que descendía del templo con la estatua del dios Painal, estaba precedido por un personaje que llevaba un bastón *coatopilli* en forma de serpiente.

Torquemada,[73] al describir esta fiesta, dice que tres días después de un severo ayuno y penitencia, comenzaban

> un común baile de hombres y mujeres, en el cual bailaban culebrando, haciendo muchos y concertados movimientos y diferentes de los otros bailes comunes.

Y más adelante, al hablar de la "invención de estos indios", dice que después del sacrificio, llevaban en procesión

> de su dios guerrero esta culebra por guía, la cual debía de ser el estandarte de este dios y las insignias de los que salían a la guerra. . . Séase lo que se fuere, ello es que así se hacía y les servía de ornato en sus procesiones.

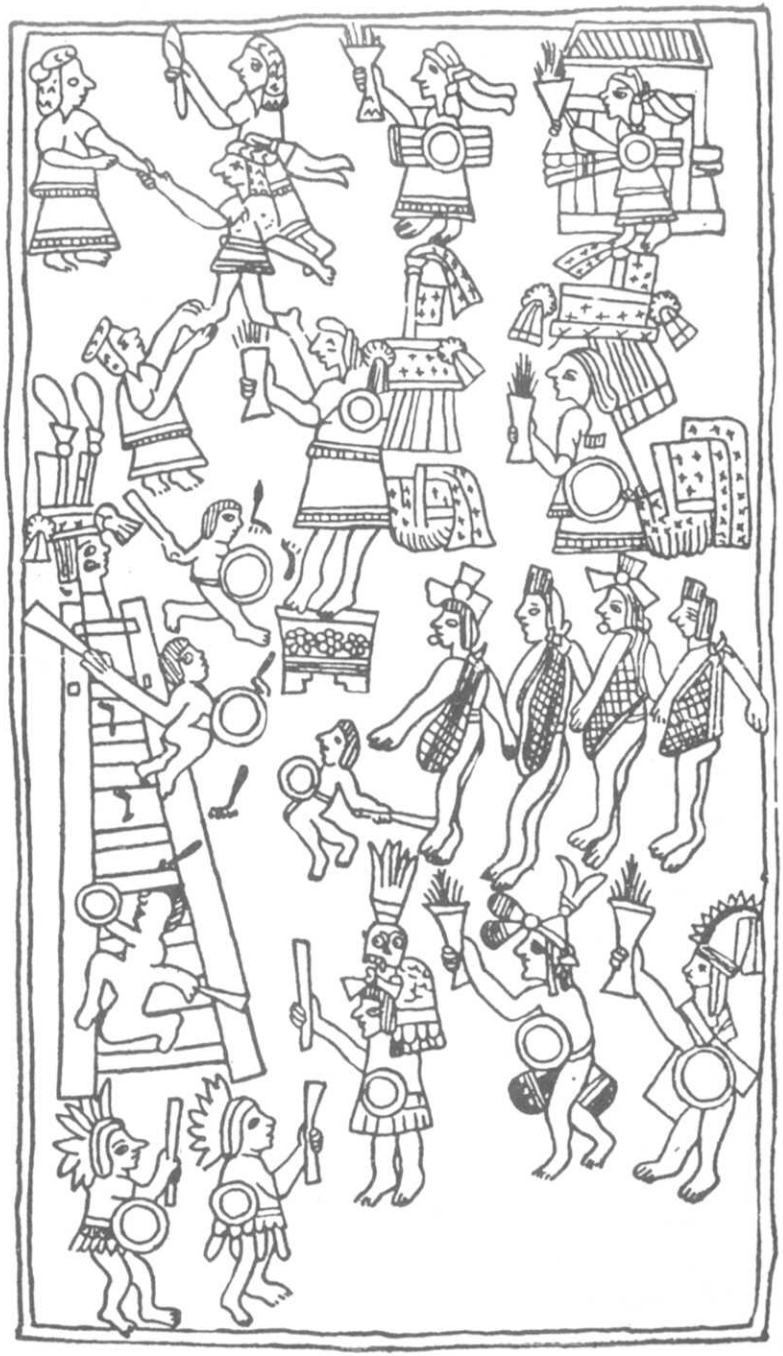
No hay tampoco que olvidar que al nacer Huitzilopochtli recibe del guerrero Techancalqui "la serpiente hecha de teas llamada *Xiuhcóatl*, que obedeció a Huitzilopochtli", y con ella mató a Coyolxauhqui.[74]

Y Moctezuma, en la fiesta de *Izcalli* (XVIII) guía a los sacerdotes en una danza serpentina.

Vemos que tanto en *Tóxcatl*, como en *Huey Tecuilhuitl, Panquetzaliztli* e *Izcalli* se "culebrea". En estas fiestas se celebra a Huitzilopochtli, Xiuhtecuhtli y Xilonen. En todas se trata tanto de proteger el maíz contra los rayos fuertes del sol como de pedir la lluvia. De aquí el significado de las danzas en forma serpentina que simbolizan el proceso mágico de despertar y proteger la fecundidad de la tierra, reforzando este proceso por los saltos y por el movimiento en zig-zag. Debemos tener presente que Huitzilopochtli no es solamente el numen solar, sino como lo subraya E. Hunt, es venerado en uno de sus desdoblamientos, o sea como el símbolo de la lluvia, lo que indican las insignias que lleva: la serpiente.

También en estas fiestas resalta la importancia de la serpiente por su uso en las tablas, en las banderas y estandartes.[75]

Y para terminar con el significado de las danzas serpentinas queremos recordar que no eran éstas privilegio únicamente de los guerreros distinguidos, sino que en ellas participaban los hombres y mujeres de todo el pueblo. Pero cuando el movimiento lo ejecutan únicamente los hombres, no las mujeres, se hace todavía más evidente su carácter fecundador.



En la fiesta Ochpaniztli, *barrer de los caminos, se baila más que en otras fiestas (Sahagún,* Primeros memoriales).

Por lo general, las descripciones detalladas de los movimientos de las danzas de los mexicanos son más bien escasas. Las más frecuentes son aquéllas en que se habla de bailes con las manos trabadas, con brazos echados sobre el cuello del otro danzante o "abrazados". Torquemada[76] menciona que en la fiesta dedicada a Huitzilopochtli se bailaba con movimientos diferentes, pero no los describe.

Es en la fiesta *Ochpaniztli* (XI) en la que se mencionan las flores como un distintivo y el levantar y bajar los brazos como un rasgo característico. (Esto último también se menciona en la fiesta *Tlaxochimaco*.)

Detalle de la fiesta Ochpaniztli: *cuatro guerreros visten "tela de red". (Sahagún,* Primeros memoriales).

Ochpaniztli ("barrer de los caminos"), es la fiesta en la que se limpian los caminos para la venida de los dioses, y en la que se purifican los participantes mismos. Es la fiesta de la fertilidad "de casamiento ritual de la diosa madre de la tierra con el dios solar, y como hijo nace Centéotl, el dios mazorca".[77]

La fiesta está dedicada a tres diosas: a Toci, "nuestra abuela, llamada también madre de los dioses", diosa de las medicinas

y hierbas medicinales, adorada por las parteras y los adivinos, y que personificaba la tierra; a Chicomecóatl, la diosa de las mieses y de todo género de simientes de mantenimiento "ésta que hace germinar, que preserva" (su número siete es considerado propicio); y a Atlantonan "nuestra madre de agua" o "nuestra madre del lugar del agua".

Ochpaniztli es quizá la fiesta en la que se baila más que en otras fiestas, y los bailes tienen diferente sentido. Ya hemos mencionado que en la fiesta "barrer de los caminos" se trata tanto de limpiar los caminos para la venida de los dioses, como de la purificación de los hombres. La escoba que se usaba en la fiesta, hecha de hierba *malinalli*, era el símbolo de vencimiento del invierno o de la estación seca. Para la mayoría de los estudiosos, *Ochpaniztli* se sitúa entre el 1 y 20 de septiembre, antes que termine la estación de las lluvias, y es considerada como la fiesta de la cosecha; sin embargo, para otros (Graulich),[78] es una fiesta de siembra y no de cosecha, que originalmente (entre los años 680-684) se celebraba entre el 3 y el 22 de abril, o sea al principio de la estación húmeda. Para unos investigadores, *Ochpaniztli* es fiesta de purificación, de renacimiento, de fecundación. de siembra o de cosecha; pero para otros, como B. A. Brown,[79] es una recreación de los acontecimientos históricos en forma de ritual. Los acontecimientos a que se hace referencia tuvieron lugar en 1348 cuando la guerra entre los aztecas y los señores de Culhuacán. Transcurridos los años, una vez establecidos los aztecas en México-Tenochtitlán, el nuevo *tlatoani* Acamapichtli (1372-1391), es fruto de la unión de un azteca y de una señora de Culhuacán. Simbólicamente este matrimonio debería representar el matrimonio de Huitzilopochtli con la diosa Toci, "antiguamente la princesa de Culhuacan". De esta unión nace, según el mito, el dios del maíz, Centéotl. La interpretación de B. A. Brown de *Ochpaniztli* sería una reconstrucción de una ceremonia de la unión histórica entre los nobles de Culhuacan y los aztecas, y en el plano mítico representaría la unión de Huitzilopochtli con Toci.

Si la interpretación de B. A. Brown es correcta, *Ochpaniztli* no es solamente una fiesta agrícola, sino al mismo tiempo una

glorificación de los soldados que van a la guerra para ofrecer la vida por su país.

Creo que las dos interpretaciones de la fiesta no se excluyen, especialmente si recordamos que la estatua de Toci según Durán también tiene carácter guerrero: en una mano tenía una rodela y en la otra, una escoba.[80] La aparente contradicción de rendir homenaje en la misma fiesta a dos dioses diferentes: Huitzilopochtli y Toci, la explica claramente Graulich,[81] quien sostiene que siempre había en las fiestas mexicas sacrificios dobles; "siendo el equilibrio del universo asegurado por la alternancia de los principios opuestos, se necesitaba que los humanos lo mantuvieran alimentando a la vez al Sol y la Tierra". Así, las danzas en *Ochpaniztli* se refieren en la primera parte de la fiesta a Toci, a lo femenino, a la vegetación, a la humedad, a la luna, y en la segunda parte de la fiesta, al sol, al calor, a la guerra. Las manos levantadas se dirigían al sol, y cuando las bajaban, se dirigían hacia la tierra.

Veamos ahora con más detenimiento las tres danzas que se efectúan en *Ochpaniztli*.

Baile I: tiene lugar al principio de la fiesta:

> Comenzaban a bailar un baile que ellos llaman *nematlaxo*. Este baile duraba ocho días. . . Iban ordenados en cuatro renches y bailaban, no cantaban en este baile, iban andando y callando, y llevaban en ambas manos unas flores que se llaman cempaxóchitl. . . no compuestas sino cortadas con la misma rama. . . ningún meneo hacían con los pies ni con el cuerpo, sino con las manos bajándolas y levantándolas al compás del atabal. . . guardaban la ordenanza con gran cuidado, de manera que nadie discrepase del otro. . .[82]

Baile II: Antes de sacrificar la personificadora de Toci, cuando las parteras y las médicas la hacían

> lavar e hilar y componer una tela y tejer, sacándola a cierta hora a cierto lugar del templo bailaban delante de ella muchos mozos y mozas, trabados de las manos unos contra otros, haciéndole el son unos viejos. . .[83]

Baile III: se efectúa después de que la víctima que representaba a Toci fue ya sacrificada, y bailan los que habían tomado las armas:

> no cantaban, ni hacían meneos del baile, sino iban andando y levantando y bajando los brazos al compás del atambor y llevaban en cada mano flores. . .[84]

El Baile I tiene carácter penitenciario; el Baile II tiene como fin regocijar a la futura víctima, hacerle olvidar su muerte próxima; el Baile III se efectúa cuando el rito de sacrificio ya se cumplió. En la primera danza, toma parte todo el pueblo; en la segunda, las mujeres médicas, viejas y mozas y la tercera es ejecutada únicamente por los soldados, después de haber recibido distinciones y regalos del *tlatoani*.

En los bailes I y III: a/reina el silencio; b/se ejecutan los mismos movimientos: alzar y bajar los brazos; c/en ambos bailes los danzantes sostienen flores en las manos.

Jóvenes adornados con guirnaldas de flores (Atlas *de Durán, lám. 5*).

Antes de analizar estos elementos en *Ochpaniztli*, veamos que éstos también existen en *Tlaxochimaco* (IX). En esta fiesta también se baila en silencio, pero el silencio obedece al deseo de rendir

homenaje a la memoria de los niños muertos, mientras en *Ochpaniztli* el silencio constituye un rasgo inmanente de la penitencia, del ayuno y el sacrificio. La penitencia es una limpia tanto material como espiritual, y como tal se efectúa en el silencio.

Tanto en *Tlaxochimaco* como en *Ochpaniztli* hay el mismo movimiento de las manos. En el *Diccionario de símbolos*[85] podemos leer que *el brazo* simboliza: el poder, la columna, la actividad, la luz y el rayo solar; y *la mano*: la fuerza, el poder (del Dios y de la Providencia), la autoridad y la protección. En México, A. Ruz Lhuillier[86] dice que las figurillas femeninas en molde de la época tardía clásica con las manos levantadas deben aludir a la diosa Ixchel patrona de la procreación, de la gestación y del parto. También Xochipilli, dios de la primavera, en la famosa escultura que lo presenta sentado, tiene las manos levantadas.

Aunque un mismo gesto puede tener diferentes —y hasta contrarios— significados, que dependen de la cultura de un grupo étnico, el gesto de levantar las manos en las fiestas prehispánicas expresa la acción de implorar a los dioses y al cielo por la abundancia,[87] lo que corrobora Torquemada,[88] quien al describir la fiesta *Tóxcatl* dice que los mozos y las mozas recogidas salían:

> en procesión. . . y cada vez echaban el incienso o copal, alzaban el brazo todo lo más que podían hacia el ídolo y hacia el sol, pidiéndole subiesen sus peticiones al cielo.

Pero el Baile I y el Baile III de *Ochpaniztli* también se diferencian. En el Baile I los danzantes "iban ordenados, en cuatro rencles", y en cuanto al Baile III "sabemos solamente que andaban alrededor del *cu*. Tenemos, pues, dos modos de participar en la danza: uno en filas, y otro sin ningún orden específico; aunque nos faltan datos concretos, lo más probable es que se tratara de procesiones que se efectuaban en círculo alrededor del patio del *cu*.

Aunque Sachs[89] explica que tanto las danzas en círculo como en filas tienen su origen en el tipo de construcciones de las chozas redondas o rectangulares, a nosotros nos parece que en cuanto

a la cultura azteca, en este específico caso, los "cuatro rencles" pueden obedecer a vínculos simbólicos con los cuatro puntos cardinales. Aunque no tenemos ninguna indicación más detallada que se refiera a las danzas en "rencles", el hecho de que el número "cuatro" se repita varias veces durante esta fiesta (la batalla de las médicas se efectuaba durante cuatro días; al sacerdote vestido de la piel de la diosa Toci lo acompañan "cuatro personas" que hicieron voto de hacerle este servicio; al personificador de Toci, le ponían una corona "no redonda, sino cuadrada. . . con cuatro banderillas en cuatro esquinas"), nos hace pensar en relación entre las cuatro filas en el baile de la penitencia y los cuatro puntos cardinales.

La danza en filas se efectuaba probablemente en un espacio amplio. "Iban andando", dice Sahagún. También podemos leer que "a los que iban a morir (los cautivos) se les ponía en filas o sea se les ponía en orden para que la comunidad los pudiera ver, así como para poder vigilarlos mejor.

Todavía hoy, estar en fila tiene un significado muy especial en la disciplina militar y escolar. Los soldados y los niños se forman en fila no solamente para guardar el orden, sino para dar al evento un aire de solemnidad.

Tanto el Baile I como el Baile III tienen en común además un elemento muy importante, que son las flores. Sin embargo, el simbolismo de las flores en estos dos bailes es diferente, ya que la flor en la mística azteca encierra muchos y muy variados significados.

Las flores que usan los penitenciarios en el Baile I no son flores cortadas, sino ramas enteras, mientras en el Baile III se habla de las flores, pero no de las ramas con flores. El Baile I está dedicado a la fertilidad de la tierra y a las tres diosas de la fertilidad, Toci, Chicomecóatl y Atlantonan, y éstas eran honradas por medio de la penitencia, mientras el Baile III está dedicado al dios de la guerra, Huitzilopochtli. El el Baile I tiene carácter penitenciario, el III refleja el patriotismo de los soldados y el sentimiento de las mujeres —muy raramente expresado en los ritos— de angustia de perder a sus hijos que iban a morir en los campos

de batalla. Pero es además —si nos atenemos a la interpretación de la fiesta mencionada aquí de B. A. Brown— una glorificación de los soldados distinguidos por el soberano con grandes obsequios para instigar su valentía.

Ya hemos hablado de la contradicción aparente que consistía en que en la misma fiesta se bailara en honor de dos dioses opuestos: Toci y Huitzilopochtli. Esta contradicción se disipa cuando leemos que al mismo tiempo que los guerreros bailan en honor del dios de la guerra, baila "el hombre que era imagen de la diosa Toci, y sus devotos y las médicas, iban bailando aparte, detrás de los que hacían el areito".[90] Parece que el espíritu de la diosa Toci está presente cuando bailan los soldados con las flores.

Según Doris Heyden,[91] las flores son el símbolo de la sangre de la guerra florida en la fiesta *Tlaxochimaco* (IX), cuando los sacerdotes adornan la figura de Huitzilopochtli. "La guerra florida era aquella en la que se iba al combate para lograr flores de la vida para el dios."

Me parece que esta misma interpretación —la flor como símbolo de la sangre de la guerra florida— se puede aplicar al Baile III de la fiesta *Ochpaniztli* en el que los jóvenes guerreros llevaban en cada mano flores. . .(y). . .andaban alrededor del *cu* de aquella diosa Toci.

Si las flores en las manos de los guerreros son el símbolo de la sangre, —y así nos lo hacen suponer las mujeres que al mirarlos derraman lágrimas, ya que saben que sus hijos van a perecer en las próximas batallas—; en el Baile I, las flores cobran otro sentido. La fiesta principia con el Baile I, que se llama *nematlaxo* ("echar las manos de un lado al otro"); se ejecuta en silencio absoluto, sin canto, sin meneos de los pies ni del cuerpo, solamente levantando y bajando las manos con las flores en las ramas. Siendo la flor también símbolo del corazón de la tierra (véase Heyden, *op, cit.*), se asocia por lo tanto con el vientre, el sexo femenino, y por consiguiente con la fecundidad. Así en el primer caso, la flor es el símbolo de la fecundidad, y en el segundo, de la sangre y de la muerte en el campo de batalla.

Sin embargo, la flor cumple todavía otra función, sobre la cual

llama la atención A. López Austin:[92] oler las flores y recibir humazos aromáticos era uno de los privilegios concedidos a los *macehualtin*, elevados a una categoría más alta por sus hazañas militares. El valor de este privilegio se menciona entre otros: comer carne humana, beber pulque y cacao... "Los mismos señores usaban en los areites traer flores en la mano juntamente con una caña de humo que iban chupando".[93]

Vemos, pues, cómo la flor se convierte en símbolo de poder. Para entender mejor este proceso recurrimos una vez más a A. López Austin,[94] quien dice:

> El uso de aromas para atacar a los seres de la tierra y del agua parece derivar de las propiedades atribuidas al perfume de las flores, del copal y del tabaco para atraer a la "sombra" que

Moctezuma huele una flor
(Códice Vaticano Ríos, *lám. 60*).

pertenece al mundo superior. Esto puede llevar a otro aspecto de la dicotomía cósmica. El aroma pertenece a lo alto, atrae a lo que pertenece a lo alto y ahuyenta a lo que es el mundo bajo; lo hediondo pertenece a lo bajo y posiblemente tenga efectos diametralmente opuestos a lo aromático.

Los tres significados de la flor: fecundidad, sangre y muerte en el campo de batalla, se enriquecen en la danza, de otro valor: la función psicotrópica. Usadas en los bailes por los dirigentes, les permiten entrar en contacto con el más allá.

El simbolismo oculto del pensamiento de los antiguos nahuas atribuido a las plantas, flores, pájaros, animales, etc., se hace patente en las danzas. La flor no era un mero adorno; siempre transmitía algún contenido oculto y no fácil de desentrañar.

Danzas miméticas y danzas no-figurativas

El ya citado aquí varias veces C. Sachs, divide las danzas en: miméticas y no-figurativas (*imageless*). Las primeras, según este historiador, tienen por objeto imitar algo o a alguien, y son fruto de percepciones sensuales; otras, en cambio, se desprenden del cuerpo y tratan de tornar lo físico en metafísico. Así, en las primeras danzas, el que baila cree que al imitar una caza de los animales o una victoria guerrera, éstas acontecen realmente. El danzante es poseído cuando se convierte en un animal. El disfraz hace que se sienta poseído. En el momento en que se pone la piel de un animal, cuando imita sus movimientos, su voz, se *convierte* en el animal, *es* animal. Mientras en las danzas no-figurativas, el danzante, por lo general los chamanes, curanderos, etc., tratan de desprenderse del cuerpo, de su físico, de todo lo que es material para llegar a un éxtasis.

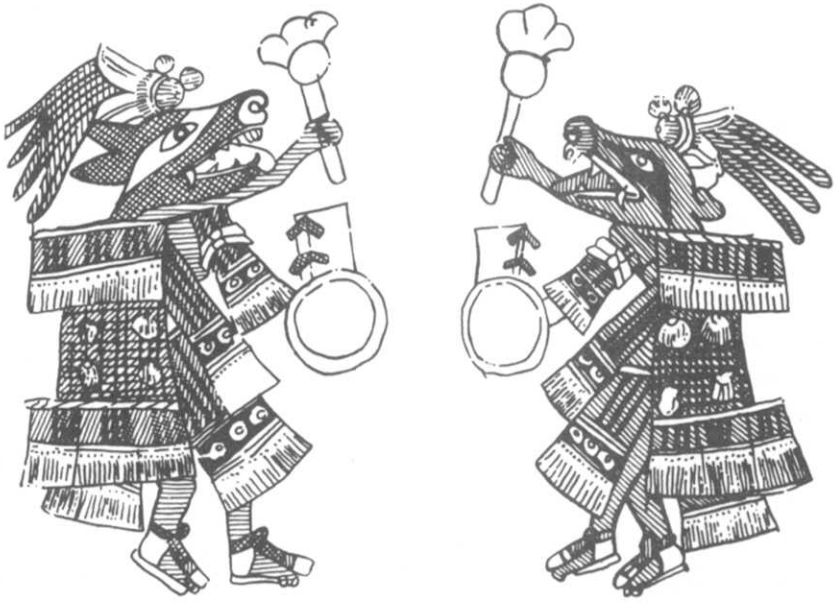
Esta división que propone Sachs, se puede ver por ejemplo en la fiesta *Etzalqualiztli* (VI) dedicada a Tláloc. En ella bailan diferentes sacerdotes "los que ya habían hecho hazañas en la guerra, que habían cautivado tres o cuatro prisioneros" y otros menores que después de incensar las cuatro esquinas del mundo y guardar cuatro días de ayuno y penitencia, iban desnudos al

son de tambores y sonajas a bañarse. Al llegar al agua, se metían en las casas que estaban ordenadas hacia los cuatro rumbos del mundo, cada día uno de los sacerdotes pronunciaba unos conjuros.

> En acabando de decir esto el sátrapa, todos los otros se arrojaban en el agua; comenzaban luego a chapotear en el agua con los pies y con las manos, haciendo gran estruendo, comenzaban a vocear y a gritar, y a contrahacer las aves zancudas del agua, que llaman pipitzin, otros a los cuervos marinos, otros a las garzotas blancas, otros a las garzas.[95]

En todos los pueblos primitivos existen danzas que imitan a los animales. Entre los berg damara de África del Sur, un investigador ha contado 22 diferentes bailes de animales. Entre los andamaneses (Australia) se conoce el baile de la Tortuga; en Nueva Irlanda se baila la danza del Ave Rhinoceros; en Samoa es conocido el baile de las Mariposas, recuerda Sachs.

Lumholz[96] escribe que los tarahumaras estaban al principio de nuestro siglo convencidos de que los dioses



Dos danzantes vestidos como coyotes (Códice Borbónico, *lám. 30*).

El danzante como murciélago (Códice Borbónico, *lám. 30*).

Dos danzantes disfrazados de quetzales (Códice Laud, *lám. 25*).

> atienden las peticiones de los siervos, expresadas con las cabriolas y movimientos que ejecutan, y las que el pavo manifiesta en sus curiosos modos de hacer la rueda; los dioses premian a unos y a otros enviándoles la lluvia y los siervos infieren que ellos deben bailar como los venados e imitar el juego del pavo para ganarse la gracia de los dioses. Si los tarahumaras no cumplieran con los mandamientos del padre Sol y dejasen de ejecutar las danzas, bajaría éste para quemar el mundo.

De las dos danzas más importantes, la llamada *rutuburi*, les fue enseñada por el guajolote y el baile *yumarí* lo aprendieron de los venados.

En México prehispánico aparecen —además de las ya mencionadas danzas que imitan aves acuáticas—, los danzantes disfrazados de águilas, tigres, murciélagos y coyotes.

En la fiesta *Tlacaxipehualiztli* (II), dedicada a Xipe Totec, antes de acuchillar a las víctimas

> peleaban contra ellos cuatro, dos vestidos como tigres y los otros

> dos como águilas; y antes de comenzar a pelear levantaban la rodela y la espada hacia el sol y luego comenzaban a pelear uno contra uno: y si era valiente el que estaba atado y se defendía bien acometíanle todos cuatro; en esta pelea iban bailando y haciendo muchos meneos los cuatro.[97]

Vemos pues cómo los caballeros águilas y los caballeros tigres ejecutan al mismo tiempo que el sacrificio gladiatorio, un baile en honor del sol y de la noche. Las dos fuerzas que se encuentran en continuo combate con el universo, aquí se unen para conjuntamente propiciar la muerte de la víctima y de este modo ayudar a la resurrección de la naturaleza. Las dos fuerzas —el sol y la oscuridad— son indispensables para que aquélla prevalezca. El deseo de asegurar la existencia de estas dos fuerzas se expresa por medio del baile durante el sacrificio.

El levantar la rodela y la espada hacia el sol, significa hacerlas "sagradas", pasar sobre ellas la fuerza del astro. En cierto modo, esta forma de baile es la mimética.

Al lado de esta danza, se efectúa —siempre si nos atenemos a la clasificación de Sachs— la danza no-figurativa. En ella los danzantes no imitan formas, movimientos o voces de animales, ni tratan de pasar a los objetos la fuerza que emana de los dioses, sino que

> desean simplemente entrar en un éxtasis. Se encuentran en la forma de círculo místico, en el cual el poder pasa de los que se encuentran afuera a los que están adentro y viceversa.[98]

En *Tlacaxipehualiztli*, el dueño del cautivo, al dejarlo en la piedra de sacrificio "íbase a su lugar y desde allí miraba lo que pasaba con el cautivo, estando bailando".[99]

Lumholz[100] en *El México desconocido*, dice que "mientras los indios se ocupan en sus labores del campo suelen encargar a algún sujeto que baile *yumarí* junto a la casa. Ver a un solo hombre entregado al devoto ejercicio al son de su sonaja, frente a una habitación desierta, no deja de ser curioso. El siervo solitario contribuye de ese modo al trabajo general, por entenderse

que se ocupa en llamar a la fructificadora lluvia y en alejar cualquier desastre. . .".

Entre los dos bailes arriba mencionados hay una clara diferencia. En el primero, como ya lo hemos dicho, se evocan los poderes del sol y de la oscuridad; en el segundo, el dueño del cautivo por medio de la danza, trata de pasar sus poderes personales a la víctima para que aumente la fuerza del sacrificio, y al mismo tiempo se identifica con la víctima. Simbólicamente él también muere.

Sin embargo, ambos tipos de danza a pesar de sus diferencias —una ligada al cuerpo, otra que quiere desligarse de él— tienen como meta el éxtasis. Tanto los sacerdotes que imitan a las aves como el dueño de los cautivos que baila solo, llegan a un estado fuera de lo cotidiano. No tenemos ni en Sahagún ni en Durán una descripción detallada del hombre que baila solo, pero es conocido que un chamán o un curandero que quiere entrar en un éxtasis baila en un círculo, y sus movimientos son circulares. Lo que importa en estos bailes es la meta *mágica*, no la meta *particular* como la obtención de la lluvia, la salud, la victoria, etc.; los movimientos no poseen un sello especial, y la forma de bailar puede parecerse o diferir de sí. Lo que cambia en ellos es el objetivo.

EL SIMBOLISMO DEL CÍRCULO EN LAS DANZAS

En los diccionarios de los símbolos, las descripciones del significado del círculo ocupan un amplio espacio. Nos vamos a detener en dos de ellas:

El círculo, disco o rueda es un emblema solar, en muchas ocasiones del cielo, significa la perfección y también, la eternidad. El acto de incluir seres, objetos o figuras en el interior de una circunferencia tiene un doble sentido: desde dentro implica una limitación y determinación; desde fuera, constituye la defensa de tales contenidos físicos o psíquicos, que de tal modo protegen

contra los peligros del alma. El círculo es también la representación del tiempo.[101]

En el segundo diccionario, podemos leer: "El punto y el círculo tienen propiedades comunes: perfección, homogeneidad, ausencia de distinción o división. Es también el símbolo de tiempo; la rueda gira. Desde la más lejana antigüedad, el círculo ha servido para indicar la totalidad, la perfección para englobar el tiempo y medirlo mejor. El círculo simboliza el cielo cósmico, y particularmente en sus relaciones con la tierra. . ."[102]

En Grecia, el círculo es la noción del tiempo indefinido, cíclico y universal y se representa por la imagen de la serpiente que se muerde la cola. En la tradición islámica, la forma circular se considera la más perfecta. En la Meca un cubo negro se yergue en un espacio circular blanco, y la procesión de los peregrinos "inscribe" alrededor del cubo negro un círculo de plegarias. En China, los círculos blancos corresponden a la energía e influjos celestes. Entre los indios de América del Norte, el círculo es el símbolo del tiempo, puesto que el tiempo diurno y el tiempo nocturno así como las fases de la luna son círculos por encima del mundo.

También en el mismo *Diccionario de símbolos* podemos leer que la danza circular de los derviches mawlavi, conocidos como los derviches giratorios, está inspirada en el simbolismo cósmico: imitan la ronda de los planetas alrededor del sol, el remolino de todo lo que se mueve, pero también la búsqueda de Dios, simbolizado por el Sol.

En todas estas definiciones se repite el concepto de tiempo, de renovación, de defensa ante el mal, de perfección. Pero hay en la danza en círculo algo más: es el sentido de unidad que el círculo crea entre los danzantes. "La interacción entre los danzantes los lleva a crear unos lazos; su atención no se dirige únicamente hacia el objeto que se encuentra dentro del círculo sino que lo importante es la mutua influencia que los danzantes ejercen uno sobre el otro", dice J. Kowalska.[103] Hecho muy importante en las danzas prehispánicas en las que tomaban parte grandes cantidades de hombres y mujeres.

El círculo es en la danza la forma más antigua. Aun los chimpancés bailan en círculo, y así lo hacen hombres y mujeres en todas las culturas y en todos los continentes. "Encerrar un objeto en un círculo —dice Sachs[104]— es tomarlo en posesión, incorporarlo, encadenarlo. Encerrar en un círculo es proteger al que está adentro, pero el que está adentro pasa su fuerza al que lo protege desde afuera".

El círculo, como ya hemos dicho, significa el sol, el cielo, la eternidad, el universo, la perfección, la defensa contra el caos. M. Eliade escribe que en la India, cuando había epidemias, se hacía alrededor del pueblo un círculo para impedir a los demonios de la enfermedad que penetraran en el recinto. "Es muy posible —escribe Eliade— que antiguamente las defensas de los lugares habitados y de las ciudades tenían en su origen carácter mágico."

Entre los judíos, de acuerdo con los pocos datos que ofrece el Viejo Testamento, la danza sagrada tenía forma procesional, y siempre estaba dedicada a Jehová; cuando era circular, se efectuaba alrededor de un objeto sagrado, de un ídolo, de una víctima sacrificial o de un altar y era un acto de culto. El ya mencionado W. O. E. Oesterley[105] cita el siguiente versículo del I. Samuel XVI,11: "No andaremos alrededor del altar hasta que él venga" y del Salmo XXVI,6 "Lavaré en inocencia mis manos y así andaré alrededor de tu altar, Jehová."

En Egipto, el rey representante del sol, tenía que caminar alrededor de los muros del templo como garantía de que el sol iba a continuar su marcha interrumpida sobre el cielo.

En Grecia las danzas estaban asociadas a numerosos dioses tales como Apolo, Ares, Dionisios, Artemisa; y en varias excavaciones arqueológicas en diferentes siglos antes de nuestra Era se encontraron múltiples objetos que representaban danzas circulares.[106] También entre los árabes el círculo alrededor del santuario constituía la parte más importante del culto.

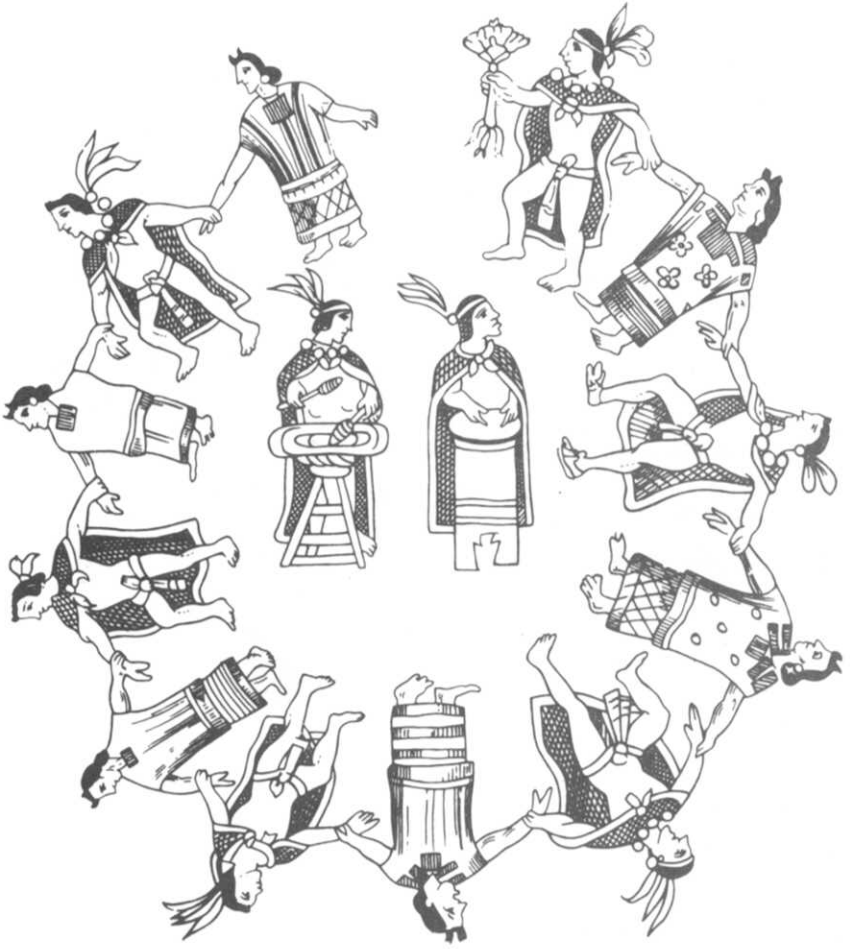
Los ejemplos se pueden multiplicar, pero este no es nuestro propósito. Sin embargo, habría que subrayar que algunos pueblos antiguos asocian la danza circular con los movimientos de

los planetas. Platón consideraba las danzas de los sacerdotes alrededor de un templo como representación del movimiento de los astros, cuyo objeto era indicar los movimientos de las estrellas, especialmente del zodiaco alrededor del sol. La danza en círculo indicaba que el universo bailaba para alabar al Creador. Los indígenas de Australia cantan y bailan para obtener las gracias de las Pléyades, y los indios Blackfeet de la América del Norte (entre Missisipi y Katewan) bailan en honor de las Pléyades, considerando las siete estrellas de la constelación como siete hermanos, que guardan en la noche el campo de la semilla sagrada y bailan alrededor de ésta para ahuyentar el sueño. Hay todavía otro aspecto del círculo que me parece interesante: es su vínculo con el tiempo. En la tradición occidental hacer el movimiento "con el sol", con las estrellas y la luna, que son los medidores del paso del tiempo, del ritmo del día y de la noche, de los meses y de las estaciones del año, permite pensar que este movimiento simboliza el deseo de ayudar al mundo y al tiempo para que sigan su marcha hacia el futuro; pero también puede significar lo contrario: el movimiento opuesto al sol significa el parar del tiempo, "y quizá también su retroceder".[107]

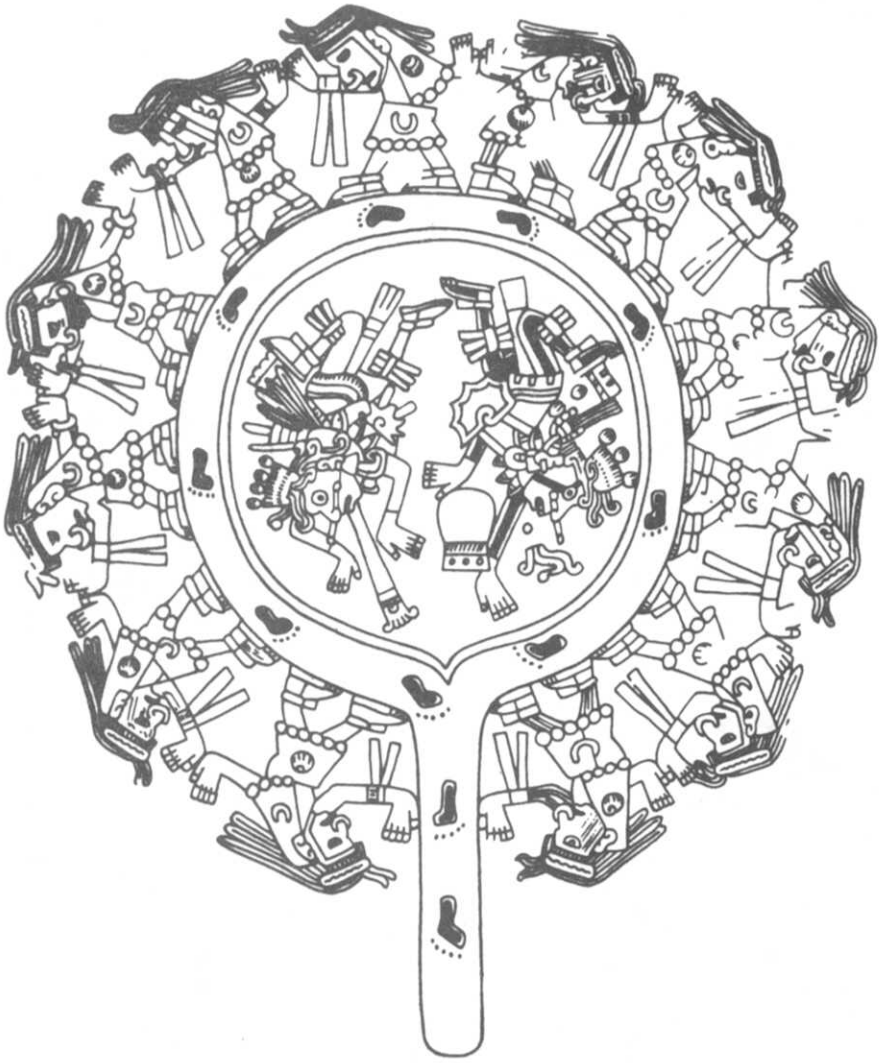
Pues bien, la danza cuyos dibujos encontramos en el *Atlas* de Durán, el *Códice Selden* y el *Borgia* se efectúa "contra las manecillas del reloj" —de derecha a izquierda— y marca precisamente el curso del sol de acuerdo con el concepto de los mexicas acerca del movimiento del astro solar, que sale del Este, para seguir por el Norte, Oeste y Sur.

En los documentos indígenas los espacios están siempre descritos en el orden siguiente: Este, Norte, Oeste, Sur y se pasa de uno a otro en sentido contrario al que marcan las agujas de un reloj.[108] En una palabra: los danzantes aztecas bailaban de acuerdo con el movimiento del sol, lo que indica una vez más su vínculo con este astro.

También otro movimiento —los pasos atrás— podría tener un significado unido a los conceptos astronómicos. Con ellos se querría mostrar el "retroceder el tiempo", o sea: la muerte. En la fiesta *Tititl* (XVII) dedicada a la diosa de la vejez Illmatecuh-



Danzas en círculo de hombres y mujeres (Atlas *de Durán, lám. 11*).



Doce diosas, las cihuateteo,
bailan en torno de un disco rojo
sobre el cual figuran Quetzalcóatl *y* Macuilxóchitl
(Códice Borgia, *lám. 39*).

tli, el sacerdote ataviado de su vestimenta daba pasos atrás: "Como haciendo represa y alzaba los pies hacia atrás."[109] ¿No se trataría de personificar la vejez en su camino hacia el ocaso de la vida y demostrar que la diosa iba hacia el inframundo?

En cuanto a los varios círculos cuya mención encontramos en Motolinia, Mendieta, Sahagún, Durán y Torquemada, éstos parecen indicar una división social distinta de la de los círculos en las danzas europeas. Así, Sachs dice que en Florencia, en el año de 1497, después del sermón pronunciado por Savonarola, el famoso predicador dominico, el público entusiasmado bailó en tres círculos. "En el círculo interior los monjes del convento de San Marcos alternando con los muchachos del coro; en el segundo, los jóvenes clérigos; y en el tercero, los hombres viejos, los ciudadanos y los curas."[110] En las danzas prehispánicas el centro lo ocupaban los señores y los viejos de acuerdo con el gran prestigio que gozaban en la comunidad, y los jóvenes bailaban en las ruedas exteriores. Mendieta[111] apunta que

> El señor con otros principales y viejos andan delante los atabales bailando, y hinchan tres o cuatro brazas alrededor de los atabales, y con estos otra multitud que va ensanchando y hinchando el coro. . . Los que andan más apartados en aquella rueda de fuera, podemos decir que llevan el compasillo, que es de un compás hacer dos, y andan más vivos y meten más obra en el baile, y estos de la rueda todos son conformes unos a otros. . . los que andan en medio del coro hacen su compás entero, y los movimientos. . . van con más gravedad. . .

Si comparamos esta descripción con la de Clavijero,[112] quien divide las danzas en las que se efectuaban en los templos y las que se hacían en los palacios "para la recreación de los señores. . . en ocasión de algunas bodas u otro regocijo doméstico", veremos que estas últimas se componían de pocos danzantes formados por lo común

> en dos líneas rectas y paralelas que a ratos danzaban con las caras vueltas hacia una extremidad de su línea, a ratos mirando cada uno al correspondiente de la otra línea o entreverándose los de

> una línea con los de la otra y permutando de lugar; a ratos desprendiéndose uno de una línea y otro de la otra, danzaban sólo en el espacio interpuesto entre ambas líneas, cesando entre tanto los demás.

De estas dos descripciones de Mendieta y de Clavijero, podríamos suponer que los bailes en filas se efectuaban en las casas de los señores, sin embargo tanto en *Tlacaxipehualiztli* (*Cod. Flor.* Libre II. Cap. XXI, p. 54) como en *Ochpaniztli* (Sah., p. 131), se habla de los danzantes formados en filas. Contrariamente a lo que se podría pensar, que los bailes en filas eran siempre de carácter laico, en algunas fiestas rituales también se bailaba en filas. Faltan datos para definir su carácter, pero todo parece indicar el carácter mágico de los bailes en rueda. Torquemada,[113] al describir la fiesta *Tóxcatl* (V), dice que después del sacrificio bailaban los mozos y señores "haciendo la rueda como en todos sus bailes acostumbraban", y Clavijero añade que en las danzas mayores en el Templo Mayor

> ocupaba la música el centro del atrio o plaza; inmediatamente a ella danzaban los señores formando dos, tres o más círculos, según el número que concurría; a distancia de estos círculos se formaban otros concéntricos a los primeros, y a distancia de estos segundos otros círculos mucho mayores que ordinariamente se componían de jóvenes. . . los que componían los círculos menores se movían con lentitud y gravedad por ser menor el espacio que corrían, y por tanto este era lugar de los señores y ancianos. . .

Al lado del baile en zig-zag o serpentino, el baile en círculo es el que se repite con mayor frecuencia en las fiestas aztecas. Como hemos mencionado antes, el baile "culebreando" estaba estrechamente unido a Huitzilopochtli.

En cuanto al baile en círculo en diferentes fiestas parece no estar unido a ningún dios sino vinculado a la cosmovisión; se efectuaba 1/ alrededor del templo; 2/ alrededor de los patios; 3/ alrededor del tajón; 4/ alrededor de un árbol.

El significado de estos bailes es variado. Pueden tener por objeto:

1) conquistar el poder de la persona u objeto encerrado en el círculo;

2) proteger a la persona u objeto de las influencias nocivas que se encuentran al exterior del círculo;

3) tratar, por medio del círculo de los danzantes, de transmitir el poder a la persona u objeto encerrados en él;

4) obtener por medio del círculo el poder del árbol —símbolo de la vida y de la fecundidad de la naturaleza; y finalmente

5) el círculo (rueda) puede reflejar las relaciones sociales dentro de la comunidad.

Antes de analizar estas variantes, debemos recordar que el círculo o rueda es la forma en que los antiguos mexicanos representaban los años. En la llamada "rueda de tiempo" se encontraban los 52 años que formaban el siglo indígena. Este círculo estaba dividido en 4 partes, de las cuales cada una representaba una parte del universo: oriente, norte, occidente y sur. Encerraba 13 signos: 13 cañas, 13 pedernales, 13 casas y 13 conejos. De este modo la rueda era para el antiguo mexicano no sólo el modo de contar el tiempo, sino —por estar unido a los cuatro puntos cardinales—, simbolizaba el universo y su perfección. La diosa de la luna, Coyolxauqui, está representada en un círculo, el templo del dios del viento Ehécatl en Calixtlahuaca es redondo así como el signo de movimiento-4 Ollin. El círculo, se puede suponer, reviste entre los antiguos mexicanos, tal como en otras culturas, un sentido profundo, unido tanto al tiempo como al universo. Y si recordamos lo dicho más arriba, que hacer el círculo "con el sol" significa hacer que el tiempo no se detenga, podemos suponer que las constantes procesiones y danzas alrededor del patio y del tajón podrían también ocultar esta idea: salvaguardar, proteger y reactualizar aquel tiempo mítico, el tiempo primigenio, el tiempo sagrado de las divinidades.

Sahagún,[114] lo mismo que Durán y Torquemada, menciona varias veces las procesiones-bailes alrededor del patio, del *cu* y del tajón. Mencionaremos aquí algunos ejemplos. En la fiesta *Ochpaniztli* (XI) "los jóvenes guerreros no cantaban ni hacían meneos del baile pero andaban alrededor del *cu*"; en la fiesta

dedor del *cu*; y la segunda vez, en el momento preciso antes del sacrificio "traíanlos en procesión alrededor del tajón donde los habían de matar". En la fiesta *Panquetzaliztli* (XV), los mercaderes, "después que habían dado la vuelta al *cu* (con los esclavos que iban a morir) luego los subían sobre el *cu*; llegando arriba andaban en procesión alrededor del tajón". En la fiesta *Teotleco* (XII),

> habiendo echado en el fuego a los cautivos, luego los sátrapas se ponían en procesión, compuestos con unas estolas de papel. . . y subían trabados de las manos a la hoguera y daban vuelta alrededor de ella. . .

Aquí el fogón sustituye al tajón. Y en el mes *Izcalli* (XVIII), antes de sacrificar a los esclavos, los llevaban arriba y "llegados arriba daban vueltas delante del tajón donde los habían de matar". Y cuando terminaba el sacrificio "daban vueltas bailando al patio". En el Códice Florentino[117] se dice que daban sólo cuatro vueltas guiados por Moctezuma, lo que indicaría todavía más claramente la unión mística entre los sacrificados y sacrificadores, como los lazos de sacrificio con los cuatro puntos cardinales del universo. Torquemada[118] hace la descripción todavía más detallada de los festejos en honor de Huitzilopochtli:

> cuando los esclavos ya se encontraban arriba del *cu*, todos los principales de todos los pueblos comarcanos comenzaron a cantar y bailar alrededor de la piedra, redonda, frontero del gran ídolo, untados los cuerpos de albayal, de *tizatl* y emplumados.

Hemos visto que las danzas en círculo se efectuaban alrededor del patio del templo y del tajón. También hemos hablado que para el hombre primitivo el santuario es el centro del mundo, un lugar sagrado. No cabe duda que los templos de los antiguos mexicanos construidos sobre terrenos elevados permitían entrar en contacto más estrecho con los dioses. Encima de los templos se encontraban los altares de Huitzilopochtli o de Tláloc (o de ambos), la cima de la pirámide estaba más cerca del sol, allá se efectuaba el sacrificio, allá oficiaban los sacerdotes, allá rezaban

forman los danzantes mexicas "la forma y semejanza del círculo del mundo, de donde cada cual se conoce morador" y "el andar a la redonda era denotar el círculo de la infinidad de Dios. . ."

El templo, el tajón y el patio son objetos no-animados, pero el círculo alrededor de un árbol, simbolizó las fuerzas vivas de la naturaleza y de su renovación. Citemos aquí, una vez más, a M. Eliade:[121]

> Todos los árboles rituales o postes que se consagran antes o durante cualquier ceremonia religiosa son como proyectados mágicamente al Centro del Mundo. La instalación y consagración del poste sacrificial son un rito del Centro. Asimilado al Árbol del Mundo, el poste se convierte a su vez en eje que une a las tres regiones cósmicas. La comunicación entre el Cielo y la Tierra, se hace posible por la intercesión de este pilar.

La fiesta de *Xócotl Huetzi* (X) estaba dedicada al dios Xiuhtecuhtli, el dios del fuego. Traían del monte un gran árbol y lo plantaban en un hoyo, dejándolo muy liso y adornado con papeles. Encima del árbol se ponía, según Sahagún "una estatua como de hombre, hecha de masa de semillas de bledos" y según Durán un pájaro de bledo, y sobre la cabeza de la imagen se colocaban algunos tamales. Una vez aderezado el árbol venían los dueños de los cautivos, pintados y aderezados (los dueños de amarillo y bermejo, los cautivos de blanco), bailando todos juntos. Sacrificados los cautivos en el fuego se hacía una gran fiesta con bailes y cantos.

Durán,[122] al describir esta fiesta dice que

> los mozos recogidos del gran templo y las mozas del recogimiento. . . al son del tambor bailaban toda la tarde alrededor de aquel palo, a cuyo baile acudían todos los señores, muy galanos y muy bien aderezados. Los que hacían una rueda grande con mucha gravedad y señorío, teniendo aquellos mozos y mozas en medio. . .

Al final de la fiesta, los mancebos comenzaban a subir al árbol defendido por otros, "dándose los más ligeros toda la prisa de subir". Finalmente, entre muchos, lograban subir cuatro, que

que tiene arriba, quedándose algunos sentados en el bastidor, y otros, en la punta sentados en un mortero grande de palo que anda a la redonda, mientras los cuatro vienen bajando...

A lo que Clavijero[127] añade:

Lo principal de este juego consistía en proporcionar de tal suerte el árbol (altísimo, fuerte y derecho) y las cuerdas que con 13 giras llegasen los voladores a la tierra para representar en ellos su siglo de 52 años compuesto, como ya lo dijimos, de cuatro periodos de trece años.

Los 13 círculos descritos en el aire por 4 hombres vestidos de águilas (símbolo del sol) representan los 13 cielos y los cuatro puntos cardinales del universo. En esta danza, como en ninguna otra, el deseo del hombre azteca de unirse con el cielo, con el sol y con el universo entero se hace patente. El círculo dibujado en el aire, más cerca del cielo y de los dioses, reviste a los danzantes de un poder mágico todavía más portentoso que el círculo ejecutado en la tierra.

CONCLUSIONES

1. En las pinturas faciales de los danzantes predomina el rojo y el amarillo. Estos dos colores están vinculados con el sol, la fertilidad, el renacimiento de la naturaleza.
2. El color azul se usaba en honor de Tláloc y del dios del fuego Xiuhtecuhtli tanto por los señores como por los sacerdotes. También se pintaba de azul y amarillo a los cautivos antes de sacrificarlos, simbolizando de este modo: la abundancia, agua y el sol. Solamente los hombres se pintaban de negro. El blanco aparece raramente como pintura facial.
3. El énfasis puesto en la pintura del rostro, de los brazos y de los pies, puede tener nexos con la creencia que estas partes del cuerpo eran consideradas como centros anímicos y que la pintura podría fortalecerlos.
4. Las pinturas faciales tienen muchas variantes cuyo sentido

exacto se ignora, pero estaban ligadas con la mitología, ya que los dioses también llevaban pinturas faciales.

5. Los bailes que simbolizaban la fecundación y la fertilidad de la tierra se efectuaban de dos maneras: los dos sexos bailaban juntos o por separado. En el segundo caso, eran los hombres quienes ejecutaban movimientos serpentinos.
6. Los hombres que bailan solos cumplen dos funciones: a) encarnan a los dioses antes de ser sacrificados; b) son guías de los danzantes, una vez ejecutado el sacrificio.
7. Los movimientos de las danzas son diferentes; las más importantes son: a) los serpentinos; b) los circulares; c) los que se ejecutan llevando flores.
8. Las flores en las danzas tenían tal como en la poesía náhuatl, diferentes connotaciones; simbolizaban: a) la fecundidad; b) la sangre; c) la muerte. También el aroma de las flores tenía su sentido oculto. El *tlatoani* y los señores principales usaban flores cuando bailaban. El gesto de levantar las manos hacia el cielo expresaba la imploración por la abundancia.
9. Los bailes en círculo, alrededor del *cu*, del patio y del tajón indican la unión del hombre con los 4 puntos cardinales, pero también podían tener como objetivo influir sobre la marcha del tiempo, debido al temor de que el mundo se acabara cada 52 años.
10. En las fiestas rituales había danzas miméticas y danzas no-figurativas. En las primeras se imitaban distintos animales como águilas, tigres, murciélagos; en las segundas, el danzante entraba en éxtasis ingiriendo hongos, oliendo flores, identificándose con el cautivo durante su sacrificio.

Nezahualpilli, rey de Texcoco (1460-1515)
con un ramillete de flores en la mano derecha.
(Según un manuscrito de la Biblioteca Nacional de París).

Nezahualcóyotl, rey de Texcoco.
(Colección J.M.A. Aubin)

Cuatro capitanes
de los ejércitos mexicanos con divisas y armas.
*(*Códice Mendocino*).*

Un guerrero valiente
que cautivó cinco o seis prisioneros.
*(*Códice Mendocino*).*

La Ahuiani, *la mujer alegre.*
*(*Atlas *de Durán).*

Atavíos de las mujeres.
*(*Códice Florentino*).*

[1] López Austin, A., *op. cit.*, I-72.

[2] Ed. Leach, *op. cit.*

[3] Turner, J.J. "Colour clasification in Ndembu Ritual", en: *The forest of Symbols*. Cornell Univ., 1967, p. 59-91.

[4] Jacobson-Widding, "Red, White, Black as a Mode of Thought. A Study of Triadic Clasification by Colours of the People of the Lower Congo". Upsala-Acta Universitatis. Upsaliensis, 1970.

[5] *Diccionario de los simbolismos*. Dir. Jean Chevalier. Barcelona. Ed. Herder, 1986, p. 318.

[6] En el Islam, el color verde es el predominante. El paraíso islámico está adornado de este color. Las banderas nacionales de Egipto, Irán y otros países musulmanes tienen el verde —color de vida y energía— como predominante.

[7] Backman, E.L. *Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine*, *op. cit.*

[8] Grosse, E. *The Beginning of Arts*. New York. 1900, p. 278-281.

[9] López Austin, A., *op. cit.*, p. 65.

[10] Soustelle, J. *Pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos*. Ed. Federación Estudiantil Poblana, México, 1959-60, p. 81.

[11] Soustelle, J., *op. cit.*, p. 83.

[12] *Ibid.*

[13] Heyden, D. "El simbolismo de las plumas rojas en el ritual prehispánico". *Boletín de INAH*. Epoca 2, No. 18, 1976.

[14] Durán, fray Diego, *op. cit.* Vol. I, p. 154.

[15] Sahagún, *op. cit.*, Lib. II, p. 125.

[16] Transcribimos aquí algunas descripciones de Durán y de Sahagún. Así la fiesta dedicada a Huitzilopochtli: "una hora antes que amaneciese, salían todas estas doncellas vestidas de blanco. A las cuales por aquel día las llamaban las hermanas de Huitzilopochtli. . . puesta su color colorada en los carrillos y los brazos, desde los codos hasta las muñecas de las manos emplumadas de pluma de papagayo coloradas" (Durán, *Historia de las Indias*. . . 1967, p. 28). En la fiesta del décimo mes, *Xócotl Huetzi*, durante la cual se hacían ofrendas al dios Xiuhtecuhtli, las mozas también iban "afeitados los rostros y puesta su color en los carrillos (Durán *op. cit.* T.I., p. 272). En el V mes, en la fiesta *Tóxcatl*, "danzaban las mujeres doncellas afeitadas y emplumadas de pluma colorada todos los brazos y todas las piernas". (Sahagún, *Historia general*. . . Ed. Porrúa, 1975, p. 111). En la fiesta *Ochpanitzli*, las doncellas que servían a la diosa del maíz maduro, Chico-

mecóatl, después del sacrificio mayor "iban aderezadas con sus plumas en las piernas y en los brazos pegadas a manera de bilma, y afeitadas con margagita" (Sahagún, *op. cit.*, p. 135).

[17] Sahagún, *op. cit.* Libro II, p. 149.

[18] *Ibid.* Libro II, p. 123.

[19] Sahagún, *op. cit.* Libro VI. Cap. XXIII, p. 364.

[20] Heyden, *op. cit.*, p. 20.

[21] Durán, *op. cit.* Vol. I, p. 121.

[22] Sahagún, *op. cit.* Libro II. Cap. XXXIV, p. 143

[23] *Ibid.*, p. 143.

[24] Sahagún, *op. cit.* Libro II. Cap. XXVII, pp. 123, 125.

[25] López Austin, A. *Cuerpo humano e ideología*, *op. cit.*, I-184.

[26] Sahagún, *op. cit.* Libro II. Cap. XXVII, p. 123.

[27] *Ibid.*, *op. cit.* Libro II, Cap. XXVII. p. 123.

[28] Lumholz, C. *El México desconocido*. Ed. Nacional, 1970. Vol. II, p. 140, dice que los buscadores del cactus *jicul* (Lophophora Williams) así como sus mujeres se pintan la cara con varios dibujos en color amarillo por ser este el color del dios del fuego. El color se extrae de cierta raíz recogida en la tierra del peyote. . . Para los huicholes la pintura con la cual se adornan representa siempre las caras o las máscaras de ciertos dioses, y sirve para expresar peticiones de beneficios materiales, tales como lluvia, buena suerte para cazar venados, prósperas cosechas, etc.

[29] Durán, *op. cit.* Tomo I, Cap. XI, p. 267.

[30] Sahagún, *op. cit.* Cap. XXVI, pp. 119-120 y Cap. XXXV, pp. 148-149.

[31] Sahagún, *op. cit.* Libro II. Cap. XXVI. p. 119. Huixtocihuatl, según el mito, fue la inventora de la sal. Se separó de sus hermanos tlaloques por haberse burlado de ellos.

[32] Sachs, C. *World History of the Dance, op. cit.*, pp. 172-174.

[33] Según J. Broda, Xilonen era más bien la patrona del pueblo. Véase: "Relaciones políticas ritualizadas. El ritual como expresión de una ideología", p. 258, en: *Economía política e ideología en el México prehispánico*. Ed. Nueva Imagen, México, 1978.

[34] Durán, *op. cit.* Tomo I. Cap. XII. pp. 121-122.

[35] Durán, *op. cit.* Tlamantzinco, sitio del Templo Mayor dedicado a Tezcatlipoca.

[36] Westheim en *Arte antiguo de México* p.16, dice que cada región del reino de los muertos era regida por uno de los animales-destrozadores. En el oriente mandó el murciélago. En el Códice Vaticano B es pintado con una cabeza humana en cada pata. En el Códice Borgia saca el corazón del pecho de un esqueleto. El murciélago por su carácter ambiguo tiene varios significados. Para el mexicano es divinidad de la muerte y es asociado con

el Norte. Entre los mayas, la casa de murciélago se encuentra en una de las regiones subterráneas que es necesario atravesar para alcanzar el país de la muerte. Además es el señor del fuego, destructor de la vida; el substituto del jaguar y del cocodrilo. (*Diccionario de Símbolos*, Barcelona, 1986).

[37] Sahagún. *op. cit.* Libro II. Cap. XXXVI p. 149

[38] Sahagún, *op. cit.*

[39] Mendoza, V.T. "La música y la danza", en: *Esplendor del México antiguo*. Centro de Investigaciones Antropológicas de México. México, 1959. Para Seler,*Comentarios al Códice Borgia*. Vol. I, p. 143), esta danza atrás con la máscara de dos rostros y el bastón con dos raíces hacia arriba y la punta hacia abajo, "simboliza con suficiente claridad el apartarse de la luz, la región de la oscuridad, el hundirse de cabeza en la Tierra". Paso y Troncoso, *op. cit.* p. 286, dice lo siguiente: "El baile de *reculado* era simbólico, y especialmente dedicado a los difuntos. . . en los funerales de los que habían muerto en la guerra, donde las mujeres de los difuntos bailaban retrocediendo".

[40] Sahagún, *op. cit.* Libro II. Cap. XXI, p. 103; Cap. XXIV, p. 111; Cap. XXX, p. 134.

[41] Durán, *op. cit.* Tomo I. Cap. XVIII. Cap. XVI, p. 128.

[42] Durán, *op. cit.* Tomo I. Cap. XVIII, p. 284, Cap. XVI, p. 154.

[43] Durán, *op. cit.* Vol. I. Cap. XXI, p. 195.

[44] Sahagún, *op. cit.* Cap. XXVII, pp. 84-122.

[45] *Ibid.* Cap. XXXIII, p. 143.

[46] Durán, *op. cit.* Vol. I El Calendario Antiguo. Cap. VIII, p. 257.

[47] Sachs, C., *op. cit.*, p. 223, añade: Tenemos ejemplos de esta combinación de las bailarinas consagradas a los templos y prostitutas pagadas en Oriente Medio, y parece que también en los cultos en México antiguo. J.G. Frazer, en *La rama dorada* (México, 1944, p. 384), proporciona más ejemplos al respecto. Parece que en Chipre todas las mujeres antes de casarse, obligadas por la primitiva tradición, tenían que prostituirse a los extranjeros en el santuario de la diosa llevase o no el nombre de Afrodita o Astarté. . . Era un solemne deber religioso ejecutado al servicio de la Gran Madre Diosa del Asia Menor. . .

[48] Sahagún, *op. cit.* Libro II. Cap. XXIV, p. 111.

[49] Sahagún, *op. cit.* Libro II. Cap. XXVIII, p. 127.

[50] Durán, *op. cit. El calendario antiguo*. Tomo I. Cap. XII, pp. 269-70.

[51] Torquemada Fray J. *Monarquía indiana*. UNAM, México, 1976, p. 391.

[52] Hunt, E. *The Transformation of the Hummingbird* (Ed. V. Turner: Symbol, Myth and Ritual. Cornell Univ. Press, p. 69), dice: "La gente de la época prehispánica creía que el colibrí real invernaba durante el otoño-invierno, el período seco, suspendido de una hendedura de una rama de un

árbol perenne. Con la llegada de la primavera, o sea con el comienzo de las lluvias, la nueva vida en la savia del árbol despierta al colibrí. . . Los colibrís en Mesoamérica, por el colorido de sus plumas están identificados con *flores*. . . y también con la conquista sexual y el amor. . . (p. 124) "el dios de la lluvia estaba íntimamente relacionado con los vientos de las tempestades y con el colibrí —dios del sol, porque en Mesoamérica la lluvia y el colibrí reaparecen en la primavera. Los mexicanos estaban impresionados por esta relación transformacional así que pusieron en el Templo Mayor de Tenochtitlán los dos dioses a su lado, como las deidades mayores del templo." (Para mayor explicación del proceso transformacional de los dioses, véase el Cap. 4: "The Cosmos".)

[53] Garza, Mercedes de la, *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*. UNAM, México, 1984, cita este mito tomado de Lévi-Strauss (*De la miel a las cenizas*. FCE, México, 1972, p. 346); además cita dos mitos: babilónico y griego. En el primero se habla de que el Océano —agua dulce— se une con Tamat, el mar, agua salada, para dar origen a los dioses. De esta unión nacen dos serpientes, de las que provienen el principio masculino y el femenino que representan el mundo celeste y terrestre. En la *Teogonía* de Hesiodo (Siglo VII A. C.), los seres serpentinos, los Gigantes, vástagos de Gea, tenían cuerpo de hombre y piernas de serpiente.

[54] Van der Leeuw, *op. cit.*, p. 21.

[55] Sachs, C., *op, cit.*, p. 153.

[56] Según Eliade, esta relación se basa en el hecho de que la Luna aparece y desaparece regenerándose periódicamente, mientras que la serpiente cambia de piel, también regenerándose periódicamente. Véase M. de la Garza, *op. cit.*, p. 135.

[57] León-Portilla, M. *Los antiguos mexicanos, a través de sus crónicas y cantares*, FCE, México, 1968.

[58] *L' Histoire du Mexique, Manuscrit francais inédit du XVI Siècle.* Publ. por M. Edouard de Jonghe, París, 1905, en: M. Garibay *Teogonía e historia de los mexicanos*. Ed. Porrúa, Sepan Cuántos, México, 1945.

[59] Termer, Fr. "Los bailes de la culebra entre los indios quichés en Guatemala", en *Tradiciones de Guatemala*, revista del Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos, Guatemala, 1976, pp. 301-311. Citado por Mercedes de la Garza, en *op. cit.*

[60] De la Garza, M., *op. cit.*, p. 140.

[61] Según Durán, *op. cit.* Vol. I. *El calendario antiguo*, cap. II, p. 229: "los que en este día nacían decían que habían de ser hombres pobres, desnudos, sin abrigo y mendigos desarrapados, sin casa propia. . . a imitación de la culebra que anda desnuda, sin casa propia. . ."

[62] Robelo, C. *Diccionario de mitología náhuatl*. Ed. Innovación, México, 1980.

[63] Frazer, *La rama dorada, op. cit.*, p. 57, dice que cuando una mujer huichola va a tejer o bordar, su marido caza una serpiente grande y la sujeta con un palo hendido mientras la mujer lo acaricia con la mano a todo lo largo del lomo; después se toca con la misma mano la frente dos ojos y la cara para poder hacer sus bellos dibujos.

[64] Sahagún, *op. cit.* Libro II. Apéndice I, p. 157 y Libro IX. Cap. XIV, p. 513.

[65] Sahagún, *op. cit.* Libro II. Cap. XXXVII, pp. 151-153.

[66] Durán, *op. cit.* Vol. I. *El calendario antiguo*, cap. XVI, p. 280.

[67] Sahagún, *op. cit.* Libro II. Cap. XXXII, p. 136.

[68] Torquemada, *op. cit.* Tomo III. Libro X. Cap. XXVII, p. 404.

[69] Sahagún, *op. cit.* Libro II. Cap. XXIV, p. 111.

[70] Guzmán Bravo, J. A. y Nava Gómez Tagle, J. A. "La música mexicana", en: *La música de México. Período prehispánico*. Vol. I, Cap. V, p. 108.

[71] Sachs C., *op. cit.*, p. 87. Véase también la p. 85, acerca de danzas que simbolizan la fertilidad.

[72] Sahagún, *op. cit.* Libro II. Cap. XXVII, p. 121-126.

[73] Torquemada, J. *Monarquía Indiana*. UNAM. México, 1976. Tomo III. Cap. XXVII, pp. 404-406.

[74] Citado por M. León Portilla, *México-Tenochtitlán, su espacio y tiempo sagrados*. Ed. Plaza y Valdés, México, 1987.

[75] Spence, L. *The Myths of México and Perú*. Ed. G. G. Harrap. Co. London, 1914, pp. 72-73, dice que la serpiente entre las tribus americanas es considerada como símbolo de sabiduría y de magia. De ella viene el éxito en la guerra. Huitzilopochtli estaba rodeado de serpientes. Su cetro era una serpiente, su tambor estaba hecho de cuero de serpiente. Pero siendo también dios-serpiente de los rayos (la serpiente simboliza el rayo) está unido al verano y por lo tanto tiene el poder sobre las cosechas y frutos de la tierra.

[76] Torquemada, *op. cit.* Vol. II. Libro X. Cap. XXVII, p. 404.

[77] Broda J., "Ciclos agrícolas en el culto: un problema de la correlación del calendario mexica", en: *Proceedings*, 44 Inter. Congress of Americanists. Manchester, 1982. BAR International Series 174, 1983.

[78] Graulich M. "Ochpaniztli, la fête des Semailles des Anciens Mexicains", en: *Anales de Antropología*. Tomo II, UNAM, 1981, p. 60.

[79] Brown, B. A., "Ochpaniztli in Historical Perspective", en: *Sacrifice in Mesoamérica*. Dumbarton Oaks, 1984, pp. 195-207. La guerra tiene un trasfondo mítico; la princesa colhuana en vez de devenir reina de los aztecas fue desollada por estos últimos y convertida en "la mujer de discordia", según las profecías de Huitzilopochtli.

[80] Durán, *op. cit.* Cap. XV. "Libro de los ritos y ceremonias", p. 144.

[81] Graulich, M., "Les mises a mort doubles dans les rites sacrificiels des anciens Mexicains", en: *Journal de la Societé des Americanistes*, LXVIII, París, 1982, p. 49.

[82] Sahagún, *op. cit.* Cap. XXX, p. 131.

[83] Sahagún, *op. cit.*, p. 132.

[84] *Ibid.*, p. 135.

[85] *Dictionary of Symbols and Imagery*. A. D. de Vries. North Holand Publishing Co. Amsterdam, 1967.

[86] Ruz Lhuillier, A. *Civilización y el pueblo maya*. Ed. Salvat. México, p. 256.

[87] Para A. Reville (*The Native Religions of Mexico and Peru*, Scribner Sons, New York, 1884), este movimiento simboliza la vegetación que se mueve libremente hacia arriba, pero cuyas raíces están fijas en la tierra.

[88] Torquemada, *op. cit.* Cap. XIV p. 373.

[89] Sachs C., *op. cit.*, pp. 155-156. "A donde hay cuatro paredes la conciencia de las direcciones es mucho más aguda que donde hay una rotación interrumpida de una sola pared circular."

[90] Sahagún, *op. cit.* Libro II. Cap. XXX, p. 135.

[91] Heyden, D. *Mitología y simbolismo de la flora en México prehispánico*. UNAM. México, 1983, pp. 69, 105 y 134.

[92] López Austin, A., *op. cit.* Vol. I, p. 453.

[93] Sahagún, *op. cit.* Libro VIII. Cap. IX, p. 459.

[94] López Austin, A., *op. cit.* Vol. I, p. 410.

[95] Sahagún, *op. cit.* Lib. II Cap. XXV, p. 115.

[96] Lumholz, C. *El México desconocido*. Ed. Nac. México, 1917. Vol. I, p. 325.

[97] Sahagún, *op. cit.* Libro II. Cap. XXI, p. 101.

[98] Sachs, C. *op. cit.*, p. 57.

[99] Sahagún, *op. cit.* Libro II. Cap. XXI, p. 102.

[100] Lumholz, *op. cit.*

[101] Cirlot, J. E. *El diccionario de símbolos*. Ed. Nueva Colección Labor. Barcelona, 1982.

[102] Chevalier, J. *Diccionario de símbolos*. Ed. Herder, Barcelona, 1986.

[103] J. Kowalska, "Los componentes elementales. . .", *op. cit.*, p. 117, ve en el girar de los derviches el reflejo de la doctrina filosófica mística islámica del siglo VIII, cuya meta era "ahondar la fe y conocer la verdad absoluta a través de la intuición, la unión con el Dios, a través del éxtasis y del amor". Al lado de la meditación, oraciones y medios alucinógenos que proporcionaban una excitación y visiones, la danza fue uno de los medios conducentes a ese estado.

[104] Sachs, C., *op. cit.* p. 144-145, cita además un bello mito australiano. El dios australiano formó de arcilla a dos seres e insufló en ellos su respiración. Cuando estos seres comenzaron a moverse, el dios bailó tres veces en su derredor, y ellos comenzaron a hablar. Los seres humanos hablan gracias al movimiento circular.

[105] Oesterley, W.O.E., *op. cit.* Cap. III, pp. 37-157.

[106] Backman E.L.B., en *Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine, cit.*, dice que en los misterios eleusinos que simbolizaban la idea de la muerte y resurrección, éstos se combinaban con la danza circular.

[107] Wasilewski, J. S. "El simbolismo del movimiento rotativo y de la inversión ritual", en: *Etnografía Polska*. Vol. XXII. Cuaderno I, Varsovia, 1978.

[108] Soustelle, J. *Pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos, op. cit.*, p. 68.

[109] Sahagún, *op. cit.* Libro II, p. 149.

[110] Sachs, C. *op. cit.*, cita a J. Burkhardt, *Die Cultur des Renaissance in Italien.* Leipzig, 1899.

[111] Mendieta, *op. cit.* Cap. XXXI, p. 155.

[112] Clavijero, Francisco J., *Historia antigua de México.* Ed. Porrúa, México, 1968.

[113] Torquemada, *op. cit.* UNAM. México, 1976, Cap. XIX, p. 374.

[114] Sahagún, *op. cit.* Libro II, pp. 135, 137, 141, 149.

[115] Durán, *op. cit.* Libro I. Cap. VII, p. 77.

[116] Sahagún, *op. cit.* Libro II. Cap. II, p. 103.

[117] Cod. Flor. Cap. XXXVII, p. 164.

[118] Torquemada, fray Juan de, *Crónica mexicana.* Ed. Leyenda. México, 1948. Cap. XXX, p. 118.

[119] Eliade, M. *Tratado de historia de las religiones.* Ed. Era. México, 1972, Cap. X, pp. 328-345.

[120] Torquemada, *op. cit.* Vol. III. Cap. XIV, p. 374.

[121] Eliade, M. *Imágenes y símbolos.* Ed. Taurus. Madrid, 1974, pp. 47-48.

[122] Durán, *op. cit.* Vol. I. Cap. XIII. p. 121.

[123] Véase: M. Eliade, *Tratado de historia de las religiones, cit.*, Cap. VIII: "La vegetación, símbolos y ritos de la renovación".

[124] López Austin, A. *Cuerpo humano e ideología, cit.*, p. 66.

[125] Eliade, M., *Tratado de historia de las religiones,* p. 119: "En cualquier conjunto religioso todas las visiones y todos los éxtasis místicos comprenden una subida al cielo. La ascención. . . significa siempre la trascendencia de la condición humana y la penetración en niveles cósmicos superiores."

[126] Durán, *op. cit.*

[127] Clavijero, *op. cit.* Libro VII, p. 246.

V. LA EDAD Y LA DANZA

En los textos que describen las danzas hay poca información acerca del sexo y la edad de los danzantes. Generalmente se habla de: hombres, mujeres, mozos, mozas, viejos y viejas sin precisar su edad. Podemos suponer que cuando se habla de las "mujeres" se trata de mujeres casadas, y al hablar de los "viejos" se piensa en los hombres de mucha experiencia.

Sabemos por las fuentes que en unos bailes toman parte las doncellas, en otros "las mujeres", y en otros "las viejas". En cuanto a las profesiones, se habla de parteras, médicas, sacerdotisas y rameras.

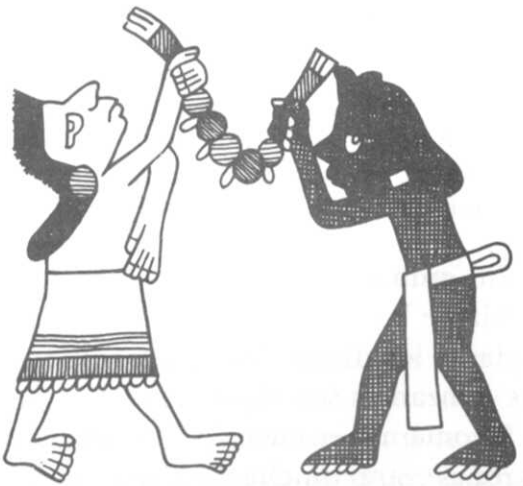
En las danzas prehispánicas se subraya de modo explícito la participación de las doncellas, lo que destaca simbólicamente el papel de la doncella identificada con la tierra. En la fiesta *Huey Tozoztli* (IV) dedicada a los dioses del maíz, Centéotl y Chicomecóatl "llevaban las mazorcas unas muchachas vírgenes a cuestas, envueltas en mantas, no más de siete mazorcas cada una".[1] Y en *Tóxcatl* (V) también bailan las doncellas "con sus cañas y papeles asidos con ambas manos". Bailan alrededor del fogón, y más tarde bailan entre la gente del palacio y los guerreros. Igualmente en la fiesta del XI mes, en la fiesta de *Ochpaniztli*,

> las doncellas que servían a la diosa Chicomecóatl. . . cada una con siete mazorcas de maíz, rayadas con *ulli* derretido y envueltas con papel blanco, en una manta rica. . . iban cantando juntamente con los sátrapas de la diosa Chicomecóatl. . .[2]

Sin embargo, Sahagún, en la mayoría de las descripciones, habla de las "mujeres". Las tres fiestas mencionadas están dedicadas a los dioses del mantenimiento. En ellas se subraya que las danzantes son doncellas.

Si tomamos en cuenta la estricta educación de los jóvenes, tanto varones como muchachas, que regía en la sociedad azteca, y en

Las rameras (maqui)
bailando con guerreros.
(*a*. Códice Vaticano 3773,
fig. 166 y *b*. Códice Laud, fig. 165).



la que la hija virtuosa tenía que ser "virgen de verdad, nunca conocida de varón"[3], se deduce que las doncellas-vírgenes simbolizaban en las danzas y procesiones a la tierra la cual está destinada a contener la semilla que dará el fruto deseado: el maíz.

En otras danzas, se habla generalmente de "mujeres" que bailan con los hombres: "bailaban hombres y mujeres todos juntos"; "andaban trabados de manos o abrazados. . . hombres y mujeres"; "los hombres iban por sí, bailando delante, y las mujeres iban tras ellos", etcétera.

Como no hay indicaciones de qué tipo de mujer se trata como en el caso de doncellas o mujeres de placer, podemos suponer que se trataba de mujeres casadas, sin distinción de edad.

En una ocasión —la fiesta de *Ochpaniztli*—, Sahagún habla de las mujeres parteras viejas. La personificadora de la diosa Toci iba acompañada de "tres viejas que eran como sus madres que nunca se le quitaban del lado". Las "viejas" eran médicas y parteras con toda una vida de experiencia profesional. En la fiesta *Tlacaxipehualiztli* (II) dedicada a Xipe Totec y a Huitzilopochtli "entran (en las danzas) las mujeres matronas, las que querían, y las mujeres públicas".

El hecho de que bailen juntas las matronas y las rameras, puede parecer insólito, si tomamos en cuenta que la *ahuiani* fue despreciada profundamente en la sociedad azteca. Sin embargo, creo que este hecho se puede entender, ya que en las danzas en que tomaban parte los guerreros no podían participar muchachas jóvenes, que corrían el riesgo de ser seducidas por los guerreros, peligro que no corrían las matronas. La participación de las mujeres alegres (*ahuiani*, "alegre") se explica por su función en esa sociedad austera, de largos períodos de abstención sexual. Bailar con las prostitutas constituía además un premio por el valor demostrado durante las guerras. Hay que tomar en cuenta también que "en las fiestas religiosas se toleraba la prostitución de las jóvenes plebeyas, pero se castigaba con la muerte a la prostituta de origen noble".[4] Las mujeres viejas, respetadas por la sociedad, podían mezclarse con las rameras; repudiadas por un

lado, pero al mismo tiempo consideradas como un elemento necesario por esta misma sociedad. Quizá por esto no bailaban todas las matronas sino "las que querían", dejando a su voluntad la decisión.

En cuanto a los hombres viejos, éstos ocupan en las fiestas rituales y en las danzas un lugar muy especial. Ya hemos dicho que los "viejos" bailan en la primera rueda con los señores, demostrando de este modo la estima que gozaban por parte de los que ostentaban el poder y que les otorgaba toda la sociedad.

> Sus valores más grandes son la experiencia, la posibilidad de transmitir a la familia los conocimientos tradicionales, su autoridad, su ejemplo moral, y en términos generales, sus dotes como instructores. . . Hay que recordar la idea de que la edad y los cargos desempeñados aumentan la fuerza del *tonalli*.[5]

No sabemos de qué grupo social provenían los "viejos" que bailaban con los señores, pero su sabiduría, autoridad y el *tonalli* daban más prestigio a la danza.

Tenemos varias referencias en las descripciones de las fiestas rituales que se refieren a los "viejos" que bailan, tocan los instrumentos y cantan. Así en la fiesta *Tóxcatl* (V), "gente de palacio, gente de guerra y viejos y mozos bailaban"; en *Etzalqualiztli* (VI), cuando se depositaban bolillas de masa durante cuatro días

> venían unos viejos que se llamaban *quauquecuiltin* (sacerdotes) los cuales traían las caras teñidas de negro, trasquilados. . . éstos cogían la ofrenda y dividíanla entre sí todos estos cuatro días.[6]

En *Panquetzaliztli* (XV), los "viejos" traen el agua para un baño ritual de las víctimas destinadas al sacrificio y

> que íbanles haciendo el son y cantando. Son también los "viejos" que hacen danzar (la diosa de la vejez) y bailar y cantábanle los cantores.

Si los "viejos" no bailaban y no cantaban, vigilaban durante las fiestas que los bailes se desenvolviesen con toda honestidad, como lo señala Torquemada.[7] En el sacrificio gladiatorio, "los

viejos",[8] llamados *tecuacuiltin*, bailaban y cantaban, según Durán.

En otros bailes, los "viejos" actuaban como guías de mujeres como en la fiesta de *Tecuilhuitontli*. Los ejemplos citados, permiten ver como a través de la danza se puede detectar la importancia de los "viejos" en la sociedad azteca.

CONCLUSIONES

1. Las doncellas que bailan simbolizan la tierra, que fecundada dará los frutos deseados.
2. La participación de los viejos en la danza y las diferentes funciones que desempeñan (guías, músicos, cantores, etc.), indican su importancia en la sociedad.

[1] El ya citado aquí C. Sachs (*op. cit.*, p. 67), dice que las danzas de la fertilidad son conocidas tanto en Europa como en Asia y África. Durante estas fiestas se baila alrededor de un árbol frutal, y las muchachas jóvenes bailan adornadas de ramas y hojas verdes. Los hombres bailan enfrente de las mujeres, ejecutando movimientos de seducción; en otros casos son las mujeres las que bailan alrededor de Apolo, y en la India nueve pastorcitas bailan alrededor de Krishna. En Hawai, las mujeres están sentadas alrededor de un bailarín, hasta que éste escoge la que le gusta más. En las danzas de fertilidad, la virgen ocupa un lugar preponderante. En una parte de Prusia, durante los festivales de verano, las vírgenes tenían que bailar con las caras vueltas hacia el sol; en Bohemia, en las fiestas de mayo, podían bailar únicamente las vírgenes; en muchas partes de Asia, en las fiestas de fertilidad bailan únicamente muchachas jóvenes, niños y niñas. En Cambodia, está prohibido que baile la mujer que dio a luz.

[2] Sahagún, *op. cit.* Cap. XXIII, pp. 106, 111, 135.

[3] López Austin, A., *op. cit.* Vol. I, p. 345: "la virginidad de la mujer era muy estimada, y metafóricamente se equiparaba el himen íntegro a una joya (específicamente a un chalchihuite).

[4] López Austin. A., *op. cit.*, p. 327.

[5] López Austin. A., *op. cit.*, pp. 233-238. "*Tonalli* era una fuerza que determinaba el grado de valor anímico del individuo; que le imprimía un temperamento particular, afectando su conducta futura, y que establecía un vínculo entre el hombre y la voluntad divina por medio de la suerte. . . El *tonalli* era considerado como un vínculo personal con el mundo de los dioses. . ."

[6] Los *quaquecuiltin* llevaban el cuerpo de la víctima ritual mexica al templo del calpulli.

[7] Torquemada, *op. cit.* Vol. III, p. 383.

[8] Durán, *op. cit.* Vol. II. Cap. XX, p. 173, y J. Broda. "Estratificación social y ritual mexica" Indiana. 1979 No. 5., p. 284, dice que cuando los sacerdotes iban en procesión en esta fiesta (las fiestas aztecas de los dioses de la lluvia) "delante de ellos iba un sacerdote viejo —quaucailli— que llevaba a hombros el *ayochi-chicauaztli*" la tabla de sonajas de niebla "que era un instrumento mágico para evocar la lluvia y la fertilidad".

VI. EL SIMBOLISMO DE LOS TRAJES Y DE LOS ADORNOS

El vestuario entre los aztecas tenía un significado especial: indicaba la posición social del individuo. Es ampliamente conocido que el corte de pelo de los guerreros indicaba la cantidad de cautivos tomados en la guerra; que ponerse las sandalias era un privilegio de la clase alta; que ciertos adornos los podían usar únicamente los señores principales o los guerreros. Hasta un adorno en apariencia muy sencillo como el bezote constituía una distinción de los hombres valientes, y las orejeras de cobre con pinjantes, las podían llevar los que en la danza "iban delante", señala Sahagún[1]. Al mismo tiempo, éstos llevaban "mantas bordadas", mientras los que no eran así señalados traían éstas negras con sus flocaduras.

Pero el traje, así como los adornos "aparte de la función social tanto en la vida diaria como festiva, llegaron a tener un lugar claramente definido en el pensamiento religioso y filosófico", constata Virve Piho.[2] Según Tezozómoc, las mujeres llevaban al templo los trajes de los guerreros durante su ausencia en las expediciones militares, y allá los sahumaban junto a las estatuas de los dioses. "Hasta en los rezos de los sacerdotes, los atavíos simbolizaban honra, valentía y poder. . . Los sacerdotes suplicaban a Tezcatlipoca que no permitiera que el vestuario con sus adornos de lujo llegase a ser causa de altivez y engreimiento."[3]

Los accesorios y los adornos usados por los danzantes tenían también un sentido especial. Sahagún[4] dedica dos capítulos para describir la manera de vestir de los señores en la vida diaria y durante los areitos y bailes. Durante estos últimos llevaban plumas de papagayo, "guirnaldas de ave de plumas ricas que traía la cabeza y el pico hacia la frente, borlas hechas de plumas ricas guarnecidas con oro, ajorcas de oro, orejeras de oro. . . correa negra, sobada con bálsamo con cuentas de *chalchíhuitl*, medias lunas. . . colgadas en los bezotes. . . sartales de piedras

preciosas, brazaletes de mosaico. . . grebas de oro hechas a manera de eslabones de víbora, y collar de oro hechos de cuentas de oro y entrepuestos unos caracolitos mariscos entre cada dos cuentas". Además "usaban los señores en los areitos, traer flores en la mano juntamente con una caña de humo que iban chupando. . . y usaban de carátulas o máscaras labradas de mosaico y de cabelleras, como las usan ahora. . . y unos penachos de oro que salían de las carátulas".

Era un espectáculo deslumbrante el que representaba el atavío de un señor: impresionante por la riqueza y colorido, pero también impresionante por el simbolismo que encerraba, y si el pueblo no lo captaba de modo claro, lo presentía y adivinaba.

Durán,[5] al describir la fiesta de *Huey Pachtli* (XIII) durante la cual se celebraban los montes, Tláloc y la diosa de las aguas y fuentes, dice que

> Bailaban en este día un baile solemnísimo, todos vestidos de albas pintadas muy galanas, hasta los pies; pintadas y labradas con unos corazones y palmas de manos abiertos, cifra que daba a entender que con las manos y corazones pedían buena cosecha, por ser ya tiempo de ella. . . Las indias, que juntamente bailaban, llevaban en los faldellines pintadas unas tripas retuertas para denotar el hambre o hartura que esperaban.

En la fiesta dedicada a Xochiquetzal, los señores y los sacerdotes salían, según Durán,[6] bailando delante de las doncellas

> las más hermosas que había de aquella línea (línea de los reyes). . . con un disfraz particular, de unas camisillas cortas, que les daban a la cintura, y unos faldellines o delantales pintados, en ellas muchos corazones y manos, llevando en las manos y a cuestas jícaras grandes, verdes y coloradas, otras muy pintadas. . .

En la fiesta dedicada a Toci, los viejos que hacían "el son a los mozos y mozas que bailaban ante la víctima", estaban vestidos

> de unas albas largas hasta los pies, blancas, con unas calabazuelas colgadas de las espaldas, llenas de *picietl*.[7]

Y en la misma fiesta, "los artesanos bailaban con disfraces de monos, gatos, perros, adives, leones, tigres, un baile de mucho placer".

Sahagún,[8] por su lado, se fija en los dibujos de los vestidos y de los adornos que usaban los señores y las señoras de la clase alta. En *Huey Tecuilhuitl*

> iban las mujeres muy ataviadas, con ricos *huipiles* y naguas labradas de diversos labores y muy costosas. . . las gargantas de estos huipiles, llevaban unos labores muy anchos, que cubrían todo el pecho, y las flocaduras de los *huipiles* eran muy anchas.

Los hombres también iban muy ataviados. Los señalados como valientes

> traían mantas bordadas con caracolitos blancos; los demás que no eran así señalados traían éstas negras con sus flocaduras. . . los mancebos que habían hecho alguna cosa señalada en la guerra llevaban unos bezotes redondos. . . con cuatro circulillos en cruz. . . todos otros mancebos llevaban unos bezotes a manera de círculo, sin otra labor. . . todos los valientes llevaban unos collares de cuero, y de ellos colgaban sobre los pechos unas borlas a manera de flores grandes, de las cuales colgaban unos caracolitos blancos en cantidad. . .

Otra gente valiente, los otomi, llevaban

> bezotes hechos a manera de águila también de concha. . . la gente baja se adornaba también con unas cuentas amarillas hechas de conchas de mariscos que son baratas y de poca valor. Los que tomaron algún preso, llevaban sobre la cabeza un plumaje para ser conocidos (y los capitanes) llevaban unos plumajes atados en las espaldas en que se conocían ser valientes. . . En los pies algunos llevaban atados al pie izquierdo pezuñas de ciervos. . .

En la fiesta *Izcalli* (XVIII) en que se honraba al dios del fuego, todos los adornos eran de color azul: orejeras de turquesa, narigueras de papel azul, chaqueta pintada de azul, los *maxtles* de color negro y los palos "a manera de machetes, la mitad teñido de colorado y la mitad blanco. . ."[9]

En las descripciones que acabamos de citar, llaman especialmente la atención tres elementos usados en las danzas como adornos: los caracolitos, las flores y cañas de humo, y en los dibujos del vestuario: los corazones y las manos.

El hecho de que los señores principales y los guerreros se adornen de conchas marinas demuestra no solamente su riqueza y status social —las conchas al ser traídas del mar son muy caras—, sino también al ser producto del mar tienen un sentido mágico. Protegen de la sequía, y "curan, rejuvenecen y aseguran la vida eterna". El agua es la vida misma, la esencia de la vegetación, es la base de todas las posibilidades de existencia.[10] Las conchas como adornos de los trajes en las danzas son símbolos de la fecundidad, tan importante en la sociedad azteca.

Si los dibujos de casas, peces, gallinas, etc. en el vestuario femenino son el resultado de la observación del ambiente en que vivían, los dibujos de corazones y manos, como ya lo observó Durán mismo, tienen un contenido simbólico. Ya hemos hablado en otro capítulo acerca del sentido oculto de la flor que servía de enlace con el mundo del más allá, igual que el humo del tabaco que los señores usaban en las danzas.

CONCLUSIONES

1. Los señores se aderezaban de modo especial para las danzas.
2. Los adornos que llevaban tenían un significado simbólico.
3. Los adornos tenían por objeto subrayar tanto las diferencias sociales entre diversos grupos sociales, como dentro del mismo grupo social.

[1] Sahagún, *op. cit.* Libro II. Cap. XXVII, p. 124.

[2] Virve Piho. *Función y simbolismo en el atavío azteca*, en: Verhandlungen des XXXVIII Inter. Amerikanisten Kongres. 1970. Munchen. Band II, pp. 376-384.

[3] *Ibid*, p. 38.

[4] Sahagún, *op. cit.* Libro VIII. Cap. VIII y IX, pp. 456-459.

[5] Durán, *op. cit.* Cap. Vol. I, p. 280.

[6] Durán, *Ibid.*, p. 154.

[7] Durán, *Ibid.*, pp. 154-155.

[8] Sahagún, *op. cit.* Libro II. Cap. XXVII, p. 122, especifica los dibujos de las naguas y huipiles: estos eran: corazones, gallinas en vuelo, listas moradas, espirales, casas, peces. Otros eran de un solo color.

[9] Sahagún, *op. cit.* Libro II. Cap. XXVII, p. 153.

[10] Eliade, M. *Tratado de historia de las religiones., cit.*

VII. LA DANZA Y EL PODER

El sentido social, político y económico que reflejaban las fiestas rituales ha sido analizado por varios estudiosos. A nosotros, como ya lo hemos dicho, nos interesa aquí la danza como el componente de este ritual. Un componente ligado al sacrificio —se baila antes y después del sacrificio— y a la guerra: se baila antes de ir a la guerra y a su regreso. Por otro lado, la danza refleja la estructura social y política del estado azteca, y no solamente las creencias religiosas de sus miembros.

El tema sugiere varias preguntas: ¿Participaban en las danzas todos los estratos sociales al mismo tiempo: los nobles, los sacerdotes, los guerreros y los *macehuales*? ¿Cuándo bailaba el *tlatoani*? Si existía una separación entre estos estratos sociales, ¿a qué obedecía? ¿Cuál era el carácter de las danzas de los guerreros y cuál el de los *macehuales*?

Antes de contestar éstas y otras preguntas, tenemos que recordar que las danzas aquí descritas se efectuaban en el México preindustrial y en una sociedad altamente jerarquizada, en la que "difícilmente se toleraba la disensión, el libertinaje, la vagancia, la ociosidad o la rebelión",[1] y en la cual los hombres dependían por completo de la actividad colectiva en la constante cadena de fiestas religiosas o de sus preparativos.

La economía de México en vísperas de la conquista se basaba enteramente en la agricultura; los medios de sustentación eran proporcionados por el cultivo de la tierra. De aquí la estrecha relación de las danzas con los dioses del mantenimiento y el culto de la fertilidad, lo que se ve con claridad en la fiesta de *Etzalqualiztli* (VI).

En aquella sociedad el hombre formaba parte de una organización política y social en cuya cúspide se encontraba el *tlatoani*, los nobles, los sacerdotes y los guerreros. "La base de la economía era una estructura de dominación definida por la existencia de

dos estamentos fundamentales: los nobles (*pipiltin*), que formaban, como personal del gobierno, la clase dominante que controlaba los medios materiales de producción, y los plebeyos (*macehualtin*) que eran la clase trabajadora, dependiente política y económicamente de los nobles".[2]

En aquella sociedad, el *tlatoani* era quien dirigía la vida económica y política. Era "el representante sobre la tierra del dios protector del centro de población. El gobernante transmitía el mensaje de la divinidad y ejecutaba sus designios sobre el pueblo; era el máximo jefe militar, político y religioso".[3] Los sacerdotes, al ordenar y regularizar las fechas de las fiestas agrícolas, eran los intermediarios entre los dioses y los hombres: tenían

*M*acuilxóchitl *toca el huéhuetl* (Códice Borbónico, *lám. 4)*.

en sus manos la suerte de cada individuo. Los guerreros por su parte, al conquistar las nuevas tierras, contribuían al fortalecimiento de la economía y a la dominación política de los nuevos pueblos; asimismo, al proporcionar los prisioneros para el sacrificio gozaban de unos privilegios muy especiales.

Las divisiones entre estas categorías sociales (entre los nobles y los *macehuales*, entre los sacerdotes y los *macehuales*, entre los sacerdotes y los nobles, entre los nobles y los mercaderes, etc.) resultaban todavía más complicadas dadas las disensiones internas dentro de cada grupo social. Así, entre los señores, el rango más alto lo tenía el rey (*tlatoani*) que cumplía tanto funciones civiles como militares, religiosas, judiciales y legislativas. El segundo rango entre los nobles lo tenía el señor (*tecuhtli*), jefe de una casa con tierras y gentes, que ocupaba cargos administrativos en la organización política. Y el tercer rango entre los nobles lo ocupaban los *pilli* que eran los hijos del *tlatoani* o de los señores. Estos tenían diferentes rangos que dependían del rango de su padre. Los rangos de los guerreros dependían de la cantidad de los cautivos tomados en el campo de batalla; de acuerdo con sus hazañas llevaban diferentes títulos y ocupaban distintos puestos. Entre los sacerdotes también había todo un escalafón dividido en cuatro grados principales, desde los más bajos hasta los "dadores de fuego"; entre éstos se nombraban los sacerdotes supremos, los *quequetzalcoa*, las "serpientes emplumadas".

Tampoco todos los comerciantes gozaban del mismo status en la sociedad. Las diferencias entre los *pochtecas* y los comerciantes de los tianguis eran marcadas. Los primeros estaban organizados e iban en expediciones comerciales; debido a la acumulación de las riquezas tenían una posición social mucho más alta y de mucho más prestigio que los otros comerciantes.

En esta sociedad cada grupo social cumplía funciones muy determinadas y especializadas, y los *pipiltin* detentaban el poder para lo cual no estaba capacitado el grupo de los *macehualtin*. De ahí que los nobles recibieran desde la niñez una educación especial que los preparaba para el gobierno y ejercían el poder respaldados por las fuerzas sobrenaturales.

Representantes de todas estas categorías sociales tomaban parte en las fiestas y, desde luego, en las danzas. Sin embargo, como lo veremos, no todos participaban siempre en ellas juntos.

Generalmente, el *tlatoani* bailaba rodeado de los principales, de otros reyes, de los sacerdotes y de los guerreros, sin mezclarse nunca con los *macehuales*. Como el *tlatoani* era considerado como alguien que aseguraba el orden legislativo, el bienestar económico y la paz, pero también como alguien que hacía "andar el sol y a la tierra que quiere decir en buen sentido: velar a que no falte sacrificio de sangre y comida al dios sol",[4] su persona tenía características divinas. Pues, una vez entronizado, una de las primeras acciones del *tlatoani* era. . . ¡bailar!

Durán[5] relata que el día de la entronización del rey Tizoc, (1481-1486) el rey de Texcoco, Nezahualpilli se dirige a él diciendo que "Tlacaelel. . . te suplica que salgas a bailar a esta su coronación"; a lo que el rey responde: "La elección sea mucho de horabuena, por lo cual a mí me place de me regocijar y bailar, pues mi venida fue a eso." También el rey de Tacuba le pidió que bailase:

> Luego, los cantores reales sacaban, antes que amaneciese, un atambor y ponían lo en el patio real que ellos llaman *tlatocaithualli* que es lo mismo. . . y empezaban a tañer y cantar un canto aseñorado y muy grave, al son del cual, salían todos aquellos señores y reyes e hacían un solemne baile y muy pausado y grave; al cual saldrían sus dos mil señores y caballeros principales, todos vestidos y aderezados muy curiosamente, a costa del rey y de sus tesoros.

Y Pomar[6] al describir la entronización, dice:

> . . . bañado con agua fría, y puesta la corona y vestidos reales, acompañado de todos los grandes de su reino y de los embajadores o personas ilustres que le venían a ver, salía a la plaza en areite público, y bailaba con mucha mesura y gravedad, y principalmente le acompañaban este día al areite. . . todos los descendientes de las personas que acerca de lo de sus pasados tenían méritos. . .

Durán,[7] por su parte, también llama nuestra atención sobre ciertos detalles: 1) los señores que bailan están vestidos a costa del rey y de su tesoro; 2) el rey sale a bailar cuando ya todos están reunidos; 3) antes de comenzar a bailar echa el incienso al atambor "andando alrededor cuatro veces". Y después con la mano en el atambor sacrifica las codornices "al dios del baile, que por la mayor parte y siempre lo tenían pintado en el atambor, o en el pie del instrumento que ellos llaman *teponatzli*".

Los dos primeros rasgos indican: el poder del rey y la sujeción de los señores al *tlatoani*. El tercero: la importancia en los ritos de la codorniz, que es el único pájaro que se sacrificaba al sol y a los grandes dioses relacionados con él, como Huitzilopochtli. "No por conseguirse con mayor facilidad sino por el símbolo de los hombres, destinados al sacrificio, de las almas de los guerreros sacrificados, de los acompañantes, servidores y representantes del Sol" —dice Seler.[8]

Este acto de bailar antes de pronunciar el discurso de entronización, a la luz de los datos proporcionados por Durán, ¿era un acto únicamente religioso? ¿O era al mismo tiempo un acto político en el cual el rey demostraba su merced a los nobles para por medio de los obsequios ganar su lealtad? Nos inclinamos hacia lo segundo.

Cuando el *tlatoani* bailaba, la gente al mirarlo, decía: "Es un baile de señores; bailan los señores el baile de los señores."[9] En *Izcalli* (XVIII) bailaba con ornamentos azules para acercarse más al dios del fuego. En *Tlacaxipehualiztli* (II) y *Quecholli* (XIV) bailaba ataviado como el dios mismo. En la primera fiesta como *Xipe Totec*, y en la segunda como *Mixcóatl*, subrayando de este modo su capacidad de actuar como estos dioses. Dice Motolinia[10] que en *Tlacaxipehualiztli*

> guardaban algunos de los presos en la guerra, que fuese señor o principal, y aquel desollaban para Moctezuma, el gran señor de México, en el cual cuero bailaban, y esto iban a ver como cosa de maravilla, y en otros pueblos no lo vestían los señores, sino otros principales.

La tortuga como dios de la música (Códice Borgia, *lám. 24*).

Las fuentes[11] mencionan que el *tlatoani* bailaba en las siguientes fiestas: *Tlacaxipehualiztli* (II), *Huey Tecuilhuitl* (VIII), *Tecuihuitontli* (VII) *Ochpaniztli* (XI) *Tititl* (XVII) e *Izcalli* (XVIII).[12]

Aunque estas fiestas estaban dedicadas a diferentes dioses al mismo tiempo, parece que el *tlatoani* bailaba en la parte dedicada a Huitzilopochtli y Xiuhtecuhtli, los dioses de la guerra y del fuego respectivamente.

Es sabido que las fiestas rituales estaban dedicadas a varios dioses al mismo tiempo, tanto a los dioses del mantenimiento como al dios de la guerra. Sahagún subraya que en *Tecuilhuitontli* (VII) se festejaba a la diosa de la sal, pero en *Las costumbres de la Nueva España* se habla de que fue Xochipilli a quien honraban

en esta fiesta, y *Huey Tecuilhuitl* (VIII) estaba dedicado, dice Sahagún, a Xilonen, Xochipilli y Cihuacóatl al mismo tiempo.

Esta diversidad de dioses que se honraban en la misma fiesta se explica no solamente porque un solo dios tenía varias advocaciones, sino también, como observa J. Broda,[13] porque "la cultura azteca se componía de dos estratos superpuestos: el de la población agrícola del Valle de México.. y el de los inmigrantes chichimecas, tribus cazadoras y recolectoras con un nivel cultural simple que venían del Norte. Mientras la religión de los primeros giraba alrededor del culto de la fertilidad, la religión de los segundos tenía una orientación astral con énfasis en el culto solar y la adoración del planeta Venus".

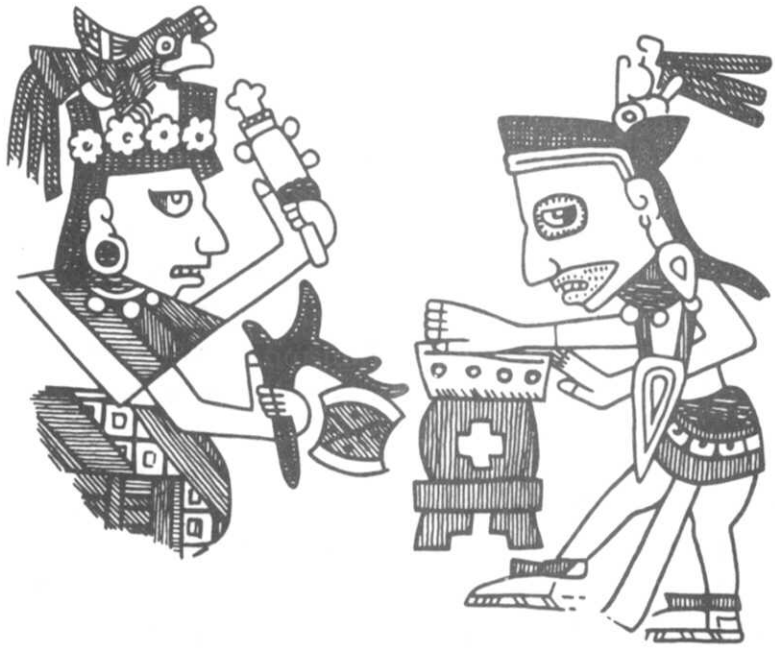
Esto nos induce a pensar que en las fiestas en las que bailaba el pueblo y los nobles, y a veces también el *tlatoani*, cada uno de estos estratos bailaba quizá a una diferente advocación del mismo dios. Así, por ejemplo, el pueblo podía ver en Xochipilli al patrón de la vegetación tierna, mientras los guerreros bailaban al mismo dios, pero viendo en él al dios solar.

Por lo general, el *tlatoani* bailaba acompañado de los reyes de Texcoco y de Tacuba y de los señores principales. De este modo su poder era todavía mas visible, más impactante, y también más amenazador. . .

La danza, así como el sacrificio, son aprovechados por el *tlatoani* para demostrar su poder no solamente a sus súbditos, sino también a sus enemigos. "Con los que Motecuzoma tenía guerra, que eran los de esa parte de los puertos de Huejotzinco, de Tlaxcala, de Nonoalco, de Cempoala y otras partes muchas, y los mexicanos disimulaban con ellos por que dijesen en sus tierras lo que pasaba acerca de cautivos".[14] Los enemigos invitados "secretamente" por Moctezuma presencian no sólo el acto del sacrificio gladiatorio, sino también la danza de los señores, sacerdotes y de los señores de los cautivos que "llevaban las cabezas de los cautivos asidas de los cabellos, colgadas de las manos derechas. . ." Mientras tanto, "el oso viejo (*cuetlachuehue*) el tío de los sacrificados que los había amarrado en la piedra, entonaba un llanto fúnebre".[15]

El *tlatoani* bailaba formando con los principales una rueda aparte. Alrededor de esta rueda, en la cual los movimientos eran lentos y de mucha dignidad, se formaba otra rueda de gente joven que se movía con más rapidez. "El señor iba delante con ricos atavíos ataviado; era tanto el oro que resplandecía con el sol en gran manera, en todo el patio".[16]

No en todas las fiestas en que bailan los nobles y los guerreros participa el *tlatoani*. En las descripciones de las fiestas se subraya con insistencia la importancia de la participación de los nobles y de los guerreros en las danzas. Debemos tener presente que la danza entre los pueblos primitivos cumple una función social: moviliza, une, despierta una mística colectiva. En la sociedad azteca, la función social de la danza parece tener todavía más peso que en otras sociedades, ya que "el individuo no representa



*X*ochiquetzal, *diosa lunar, tocando varios instrumentos y el dios de la danza tocando el atabal* (Códice Borgia, *lám. 60*).

en sí mismo una totalidad social, sino que sólo es el elemento constitutivo de esta otra totalidad, manifestaciones que hacen reaccionar a toda la colectividad y al mismo tiempo permiten a los que tienen el poder ejercer su influencia", como dijo T. Todorov en *La conquista de América*.

En las danzas prehispánicas toma parte toda la comunidad: unos como participantes activos, otros como observadores pasivos. Las clases dominantes al participar en ellas no solamente hacen aumentar el fervor religioso del pueblo, sino que también ellos mismos en magníficos atuendos resplandecientes de oro, ejercen un poder mágico.

El *tlatoani* no baila con cualquier guerrero, sino con los que demostraron que fueron capaces de obtener cuatro o más cautivos. El bailar con los más valientes era un privilegio para los que por su valor iban a ser elegidos para ocupar los puestos más altos. En la fiesta *Huey Tecuilhuitl* ofrecida por Moctezuma "los mozos valientes y por tales experimentados se ponían una trenza colorada por la frente y extendida en ella plumas de colores en señal de valientes y para que fuesen conocidos por tales".[17]

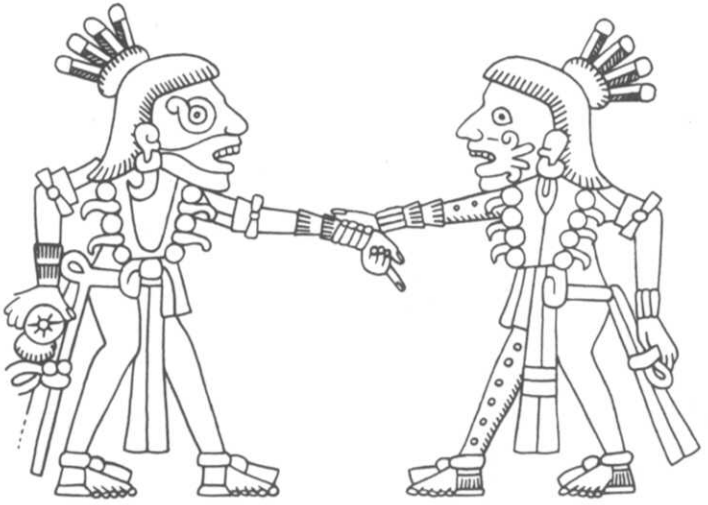
No podemos olvidar que entre los privilegios que otorgaba el *tlatoani* a los "caballeros pardos" (la gente baja que se distinguía por su valor en la guerra), como lo hemos mencionado en el Capítulo I, se encontraba el derecho de "bailar entre los principales todas las veces que había areitos". La valentía demostrada en el campo de batalla equivalía a la disposición de sacrificarse uno mismo, y se daba a conocer por medio de la danza, lo que se puede ver de manera clara en la fiesta *Ochpaniztli* (XI) de la cual ya hemos hablado.

Tal como el *tlatoani*, los nobles y los guerreros no bailan junto con los *macehuales*. En *Etzalqualiztli* (VI), durante el baile de los nobles la gente baja anda de casa en casa pidiendo *etzalli* —la comida de maíz y frijol. Esta división de actividades es bastante significativa: mientras el estrato alto se dedica a bailar, la gente que trabaja la tierra pide el *etzalli*. Mientras los agricultores en un disfraz de Tláloc hacen saber que traen la prosperidad a la casa, y por ello reciben una limosna,[18] los guerreros bailan.

El esfuerzo para conseguir la comida es visiblemente separado de los quehaceres del estrato más alto.

Hay todavía otro aspecto en este ritual. Esta vez de carácter lingüístico. La comida que reciben los hombres del pueblo se llama *etzalmaceoaliztli* ("baile de etzalli"). *Macehua* quiere decir "bailar". La comida no es ofrecida, es "bailada". El "bailar" los frutos de la tierra es hacer el merecimiento, es pedir mercedes a los dioses.

La fiesta *Huey Tecuilhuitl* (VIII) nos ilustra acerca de otra división: esta vez entre los guerreros más reconocidos y los nobles. En la danza en la que baila la gente escogida no entraba "la otra gente noble que no era ejercitada en la guerra".[19]



Ixtlilton y Macuilxóchitl, dioses de la danza y del juego (Códice Féjervary-Mayer, *lám. 24*).

Y cuando los guerreros cansados "se retiraban en la noche, los nobles se quedaban en la luz de las antorchas. . . con las que se les acompañaba a sus casas. . ."[20] Y en la fiesta *Izcalli* (XVIII), mientras baila el señor con los principales "nadie otro podía bailar". Es solamente al final de la fiesta cuando comienza a bailar el pueblo en sus casas y en los patios.

La importancia de los nobles y principales se deja ver quizá de manera todavía más clara en el sacrificio gladiatorio. Es la fiesta en la que se premia el valor. Este tipo de sacrificio podían sufrirlo solamente los cautivos de alto rango, los que habían demostrado el máximo valor en la guerra. Igualmente, los que los arremetían eran caballeros Tigres y caballeros Águilas, los más valientes entre los valientes.

El sacrificio gladiatorio es acompañado de danzas: antes del sacrificio hay un areito solemne con procesiones que comienzan en el *cu*; el dueño del cautivo baila solo en una especie de éxtasis observando al cautivo sobre la piedra de sacrificio:

> . . . tanto cuanto más esfuerzos y ánimo mostraban peleando en este sacrificio, tanto más fama de valientes cobraban los que en guerra los habían vencido y traído preso al sacrificio, teniéndolos en tanto o más estima cuanto más valor se había conocido en el prisionero.[21]

Después del sacrificio bailan juntos los sacerdotes, los principales señores y los dueños de los esclavos.[22] Además de los bailes mencionados bailan durante 20 días las *ahuianime*, las mujeres de placer. Volveremos más tarde al papel de las rameras con las cuales podían bailar los guerreros como premio por su valentía.

El valor era recompensado por el *tlatoani* durante las fiestas con rodelas, maxtles, plumas, mantas, etc., y los guerreros "tomando lo que les habían dado íbanse aparte y aderezábanse con ello". La repartición de las recompensas se desarrollaba con esplendor y orden. El *tlatoani* estaba sentado en su trono que tenía "por estrado un cuero de águila con sus plumas, y por espaldar de la silla un cuero de tigre; estaba ordenada toda la gente de

la guerra, delante los capitanes y valientes hombres, en medio los soldados viejos y al cabo los bisoños".[23]

La jerarquía, como en toda la vida de la sociedad azteca, es también aquí observada: los de alto rango recibían primero las recompensas; después las recibían los viejos que consagraron su vida a la guerra, y finalmente a los jóvenes se les daba "lo que quedaba". Ya armados y aderezados con sus nuevas insignias, pasaban delante del señor expresando de este modo no sólo su obediencia y agradecimiento al *tlatoani*, sino demostrando al pueblo sus altos rangos y el poder que éstos traían. Inmediatamente después comenzaba el areito, en el cual los recién condecorados bailaban en sus nuevos atuendos.

J. Broda[24] hace un excelente análisis de la función de los nobles en los areitos así como de los convites que éstos ofrecían. Así por ejemplo en *Huey Tecuilhuitl* (VIII), según el Calendario de Francisco de las Navas

> los caballeros veteranos que hacían fiestas muy solemnes en sus templos y lugares públicos. . . daban grandes comidas, hacían grandes banquetes, sacaban en los bailes y juegos grandes atavíos y riquezas. . . y se hacían los señores grandes presentes de esclavos y ropajes, oro y plata y cobre, leones y tigres y águilas y culebras de extraña grandeza y de otros muchos animales silvestres de diversas especies. . . papagayos, guacamayas y monas con que manifestaban su poder y grandeza, sacaban en los mitotes y bailes grandes plumerías y divisas y modos de su armas. . . y otros trofeos ganados en guerras, y mostrando la decencia de sus linajes y hazañas de sus antepasados y la grandeza de sus principios y fundamentos de sus herbolarios (sic) de que siempre se preciaron y estimaron. . .

Las danzas formaban parte tanto de la complicada red de relaciones sociales y políticas dentro de la misma clase dirigente como de las relaciones entre esta clase y el pueblo. La danza no faltaba en los convites ofrecidos por los señores al *tlatoani*, ni faltaba en la distribución de obsequios por el *tlatoani* a los señores y los guerreros. Si con los *macehuales*, el *tlatoani* se mostraba en la función de protector y benefactor, con los nobles y guerreros

se establecía una relación de dependencia, que encontraba su expresión en el baile. Al recibir los obsequios, los nobles "ordenábanse otra vez y pasaban por delante del señor armados y aderezados, y hacíanle gran acatamiento cada uno como iban pasando".[25] Inmediatamente después, comenzaba un baile, en el cual los obsequiados —como lo observa J. Broda— se presentaban en sus nuevos aderezos, resaltando tanto su posición en la sociedad como afianzando su lealtad y dependencia del *tlatoani*.

Entre los privilegios otorgados a los guerreros se encuentra uno bastante curioso para nuestra mentalidad, y del cual ya hemos hablado en uno de los primeros capítulos: el permiso de bailar públicamente con las mujeres públicas, las *ahuianime*. Esto sin embargo, se explica si tomamos en cuenta que la sociedad azteca fue una sociedad que en largos períodos guardaba una abstinencia sexual. López Austin[26] dice:

> Maridos y mujeres tenían que apartarse durante muchos días al año, con el propósito de mantener un estado propicio y adecuado para honrar a los dioses en sus fiestas. La abstinencia sexual establecida por motivos religiosos estaba íntimamente vinculada a los intereses del grupo dominante, que era al mismo tiempo dirigente en el ámbito cultural. La mística religiosa y la militar se fomentaba con el sacrificio del placer sexual y con la exaltación del valor de la continencia. Mística y sacrificio unidos se fortalecían recíprocamente.

La actitud hacia la *ahuiani* era ambivalente. Por un lado, existía un desprecio hacia la prostituta y la mujer *pilli* que se dedicaba a la prostitución era castigada con la pena de muerte, pero la mujer del pueblo podía ejercer la prostitución aun con la desaprobación de la sociedad. La educación de las jóvenes era muy severa, y se exigía de ellas un comportamiento ejemplar; la moza "debería ser virgen de verdad y nunca conocida de varón", y por otro lado el joven debería vivir "en medio de las prostitutas".[27]

En el mito[28] en que se cuenta cómo el dios agorero Tetzauhtéotl habló a Huitzilopochtli de su voluntad de hacer de los

mexicanos un pueblo poderoso, se menciona a las mujeres alegres en relación con los cautivos:

> tal vez —dice el dios agorero— alguno querrá dormir con mujer (y) se le darán mujeres alegres (prostitutas), en gran número serán las mujeres deshonestas, las alegres. Y así pues no más con este motivo se encontrará con mucha frecuencia esta misma institución de Águilas y Tigres (de la clase valiente y guerrera) en guerra; con esto causareis mucho espanto, porque muchísimas gentes querrán, codiciarán la condición de jefe valiente.

A pesar de que la prostituta era despreciada moralmente, podía bailar con otras mujeres, ya que cumplía con una misión social: constituía una recompensa por el valor demostrado en el campo de batalla, y permitía un desahogo sexual en los períodos de largas abstinencias. La danza permite ver la función que cumple la *ahuiani* en la sociedad azteca. Y a través de ella, los privilegios de los que gozaban los guerreros.

CONCLUSIONES

1. La primera acción del *tlatoani* después de la entronización, antes de pronunciar algún discurso oficial, era bailar. Acto que denota la importancia de la danza tanto en su función religiosa como social.
2. Al bailar en todo su esplendor, y a veces con adornos que lo identifican con diferentes dioses, el *tlatoani* muestra al pueblo su poder divino.
3. El *tlatoani* baila generalmente en compañía de otros reyes o de los señores principales, sin jamás mezclarse con los *macehuales*.
4. Por medio de sus espléndidos atavíos cuando baila, el *tlatoani* trata de impresionar también a los enemigos, invitados a presenciar los sacrificios humanos y los areitos. De este modo, los enemigos advierten tanto el valor de los guerreros aztecas como la suerte que espera a los cautivos. Reciben también

el poder humano y divino del *tlatoani*.

5. Los areitos que siguen inmediatamente después de los sacrificios, sirven a los guerreros para mostrar sus nuevas insignias recibidas del *tlatoani* como recompensa por su valor. Al bailar con los nuevos adornos (maxtles, mantas, rodelas, plumas, etc.) expresan su lealtad al rey; y al pueblo, el lugar privilegiado que ocupan en la sociedad.
6. Los guerreros gozan del privilegio de bailar con las mujeres públicas.
7. El valor en el campo de batalla se premia con el permiso de bailar entre la gente principal en el palacio (caballeros pardos), lo que los eleva en la escala social.
8. Seducir a una doncella sin el permiso de la matrona, es castigado con la prohibición de bailar públicamente, lo que significa una degradación social.

Hemos llegado al final de nuestro análisis en la luz del cual la danza prehispánica resulta no tan sólo una práctica de las creencias religiosas de los aztecas, sino que es una imagen amplia de la vida de los antiguos mexicanos en varios aspectos.

En las danzas prehispánicas se pueden detectar múltiples y variados aspectos de las costumbres, conceptos de la cosmogonía, la estratificación social, las relaciones entre varios grupos sociales, el papel de los viejos y de la mujer. En las danzas se vislumbra el poder de la clase dirigente, los temores y las esperanzas del pueblo.

Las metas de las danzas prehispánicas eran:

1. Conseguir la gracia de los dioses para los fines personales y los de la comunidad.
2. Obtener la fertilidad de la tierra y la abundancia del maíz, frijol, chile y otras plantas comestibles.
3. Prevenir la sequía, obtener la lluvia y asegurar el calor del sol.
4. Asegurarse la victoria en la guerra.
5. Las danzas eran un lazo de unidad dentro de la comunidad y un medio de comunicación no-verbal entre diversos estratos sociales.
6. Indicaban la pertenencia de los danzantes a un estrato social definido.
7. Señalaban la jerarquización de la sociedad.
8. Permitían ver los privilegios y recompensas otorgados por el *tlatoani* así como la lealtad de los distinguidos ante el rey.
9. Eran una forma de movilización del pueblo para reavivar la mística religiosa, que a su vez permitía demostrar el poder del estrato más alto de la sociedad.
10. Constituían una escuela de disciplina que servía para la estrategia de la guerra.
11. Eran una fuente de información para los espías.
12. Eran una forma de distinción o de degradación social.
13. Formaban una parte de la penitencia.
14. Eran un medio de entrar en éxtasis.

La danza acompaña a lo que constituía el eje de la vida de los aztecas: el sacrificio humano y la guerra. Se baila antes y después del sacrificio. Se baila al ir a la guerra y a su regreso. Se baila para transmitir la energía a la víctima que iba a ser ejecutada y para, a la vez, recibir su energía. Se baila para celebrar el valor de un enemigo (el sacrificio de Tlahuicole se festeja durante 8 días "con grandes fiestas y bailes por ser persona tan singular y eminente"). La distribución de las recompensas por el *tlatoani* es seguida por los bailes.

La danza formaba parte de una especie de escaparate en el cual, el pueblo podía ver a sus dirigentes en todo su esplendor, que difería de manera notoria de la vida de la comunidad.

Este deslumbrante espectáculo en el cual el color, la música, las flores y los movimientos ocultaban cada uno un pensamiento simbólico, difícilmente comprendido por el pueblo, quien sin embargo, intuía su importancia, demostraba a la comunidad dentro de la mística religiosa el poder divino del *tlatoani*, la autoridad de los señores principales, ponía de relieve el valor de los guerreros y el dominio espiritual de los sacerdotes.

La danza incitaba la mística religiosa del pueblo, y a través de ella glorificaba el valor bélico imprescindible para el éxito de la política de conquista. La danza indicaba al simple ciudadano su lugar entre los humanos y exaltaba su dependencia de los dioses. En la danza se reflejaba el drama cotidiano que vivía el *macehual* en la búsqueda de su sustento diario, su sumisión a los dioses y a sus gobernantes.

Un viejo proverbio chino dice que a un rey se le podía juzgar por el éxtasis con el cual bailaba a lo largo de su reinado. Las danzas prehispánicas permiten comprender mejor tanto el papel del *tlatoani* como toda la complejidad de la sociedad azteca.

[1] López Austin, A. *Cuerpo humano e ideología, op. cit.* Vol. I, pp. 443.

[2] Véase Carrasco, Pedro. "La economía de México prehispánico", en: *Economía, política e ideología en el México prehispánico*. Ed. Nueva Imagen. México, 1978, p. 23.

[3] López Austin, *op. cit.* Vol. I. Cap. 2, p. 85.

[4] Motolinia, *Memoriales*. México, 1971, p. 336.

[5] Durán, *op. cit.* Vol. II. Cap. XI, pp. 308-309, 400.

[6] Pomar, J.B. *Relación de Texcoco*, en: Pomar-Zorita. *Relaciones de Texcoco y de los señores de la Nueva España*. Nueva Col., de documentos para la historia de México. Vol. II-1-64. Ed. S. Chávez Hayhoe, 1941, p. 32.

[7] Durán, *op. cit.* Vol. II. Cap. XI, pp. 308-309.

[8] Seler, E. *Comentarios al Códice Borgia*. FCE, México, 1963. Cap. XXIV. Vol. II, p. 237.

[9] Cod. Florentino. Libro II, p. 151; Sahagún, *op. cit.* Libro II. Cap. XXXVII, p. 153.

[10] Motolinia, *op. cit.* Cap. XVIII, p. 63.

[11] Véase J. Broda, *op. cit.* 1976.

[12] Tlacaxipehualiztli (Cod. Flor. Libro II. p. 54; Sahagún. Libro II. Cap. XXI, p. 103); *Huey Tecuilhuitl* (Cod. Flor. Libro II. Cap. XXVII, p. 95; Sahagún: Libro II. Cap. XXVII, p. 124); *Tecuilhuitontli* (*Ochpaniztli*) (Costumbres, Fiestas. . ., p. 48 en: Tlalocan, 1971); *Tititl* (Cod. Flor. Libro II, p. 177 y Costumbres de Nueva España, en: Tlalocan, p. 52); Izcalli (Cod. Flor Libro II, apéndice, p. 151; Sahagún. Libro II, p. 154)

[13] Broda, J. "Las fiestas aztecas de los dioses de la lluvia", en: *Rev. Española de Antropol. Amer.* Vol. VI. 1971.

[14] Sahagún, *op. cit.* Libro II. Cap. XXI, p. 103.

[15] Seler, E. *Comentarios al Códice Borgia*. Libro II. Cap. XXI, p. 133.

[16] *Ibid.* Libro II. Cap. XXX, p. 135.

[17] Costumbres de la Nueva España, p. 45.

[18] Broda. J. "Estratificación social en el ritual mexica", en *Rev. Indiana*, 1979, No. 5, p. 61.

[19] Sahagún, *op. cit.* Libro II. Cap. XXVII, pp. 122-123.

[20] Cod. Flor. Libro II, pp. 98-102.

[21] Pomar, *op. cit.*, p. 217.

[22] Sahagún, *op. cit.* Libro II. Cap. XXX, p. 134.

[23] *Ibid.* Libro II. Cap. XXX, p. 134.

[24] J. Broda subraya la función de los nobles en los areitos y convites. Ver "Relaciones políticas ritualizadas: el ritual como expresión de una ideología", en *Economía, política e ideología en el México prehispánico*. México,

Ed. Nueva Imagen. CISINAH, 1978, pp. 219-254.

[25] Sahagún, *op. cit.* Libro II. Cap. XXX, p. 134.

[26] López Austin, A., *op. cit.* Vol. I. Cap. "La edad y el sexo", p. 355.

[27] Cod. Florentino. Libro VI. Cap. XXII, p. 125.

[28] Cristóbal del Castillo, *Migración de los mexicanos al país de Anáhuac.* Trad. de Fco. del Paso y Troncoso, en: *Fragmentos de la obra general sobre la Historia de los mexicanos.* Florencia, 1908.

GLOSARIO

ACAMAPICHTLI. Primer *tlatoani* de Tenochtitlan. Reinó de 1384 a 1400.

ACULHAN. Antiguo pueblo indígena en el Valle de México cuya capital era Texcoco.

AHUIANI (plural *ahuianime*). Prostituta.

AHUITZOTL. Octavo *tlatoani* de Tenochtitlan. Reinó de 1486 a 1502.

APETLATL. *Estera de agua.*

ATAMALQUALIZTLI. Comida de tamales de agua. Nombre de una fiesta que se efectuaba cada ocho años.

ATLATONAN. *Nuestra madre de las aguas.* Diosa de los leprosos y de otros enfermos contagiosos.

CAMAXTLE. Dios de la caza, de la Vía Láctea.

CE-OZOMOZTLI. *Uno-Mono.* Uno de los 260 días del ciclo adivinatorio. Signo propicio para los que nacían en este día. Sahagún dice que "eran cantores, bailadores o pintores. . ."

CE-XÓCHITL. *Uno-Flor.* Uno de los días del ciclo adivinatorio. Signo propicio para los que nacían en este día.

CIHUACÓATL. *Culebra femenina.* Uno de los nombres de la diosa madre del género humano.

CIHUATETEO. *Diosas femeninas.* Mujeres divinizadas por haber muerto en el parto. Habitaban en el cielo del Oeste.

CIHUATLAMACAZQUI. Sacerdotisa; mujer que servía en los templos.

COATEPEC. *Sobre la montaña de serpientes.* Pueblo cercano a Texcoco.

COATOPILLI. *Bastón culebra.* Insignia propia de Coatlicue y de Huitzilopochtli.

COYOLXAUQUI. *Que tiene cascabeles en la cara.* Hija de Coatlicue y hermana de Huitzilopochtli; símbolo de la luna.

CU. Templo de ídolos. (Voz maya)

CHALCHÍHUITL. *El líquido precioso*. La sangre como alimento de los dioses.

CHICOMECÓATL. *Siete Serpiente*. Diosa de la vegetación. Llamada también Chicomolotzin: *Venerada Diosa de las Siete Mazorcas*

EHÉCATL. *Viento*. Una de las advocaciones de Quetzalcóatl.

ETZALLI. Cocimiento hecho de granos de maíz con granos de frijol.

ETZALQUALIZTLI. *Comida de etzalli*. Sexto mes del año, dedicado a los dioses de la lluvia.

ETZALMACEOALIZTLI. Ceremonia llamada *el baile de etzalli* efectuada durante el mes Etzalqualiztli.

HUÉHUETL. Uno de los principales instrumentos musicales de los mexicas en forma cilíndrica, generalmente cubierto con piel de venado. Se usaba como tambor.

HUEY PACHTLI. *Heno grande*. Nombre que se daba al decimotercero mes llamado también: Tepeilhuitl.

HUEY TECUILHUITL. *Gran fiesta del señor*. Octavo mes del año, dedicado a Xilonen, la diosa del maíz tierno, y al dios Xipe Totec, *Nuestro Señor el Desollado*.

HUEY TOZOZTLI. *La gran vigilia*. Cuarto mes del año, dedicado al dios del maíz Centéotl y a la diosa del mantenimiento, Chicomecóatl.

HUIXTOCÍHUATL. Diosa inventora de la sal, protectora de los salineros.

ILAMATECUHTLI. *Señora anciana*. Deidad festejada durante el decimosexto mes, Tititl.

IXCOZAUQUI. *Cara amarilla*. Uno de los nombres que se daba al dios del fuego, Xiuhtecuhtli.

IXNEXTIUA. *Buscar ventura*. Nombre de la fiesta que se efectuaba cada ocho años en honor de Huitzilopochtli. (Sah.)

IXTLITLTON. *Negrillo*. Uno de los númenes de la danza.

IZCALLI. Décimoctavo mes del año, dedicado al dios del fuego, Xiuhtecuhtli. (Sahagún lo traduce como *fiesta de crecimiento*.)

MACEHUA. Bailar, hacer penitencia.

MACEHUALI. Plebeyo, hombre del pueblo.

MACEHUALIZTLI. *Merecimiento*. Baile sagrado para impetrar dones de los dioses.

MACEHUANI. Bailador.

MACUILXÓCHITL. *Cinco-Flor*. Dios de la danza y del canto. Joven dios de la vegetación renaciente. Identificado frecuentemente con Xochipilli.

MALINALLI. *Paja torcida*; escoba.

MAQUI. (Plural). *Las entremetidas*, prostitutas que se incorporaban a las filas e iban con los guerreros a la guerra.

MAXTLI. Banda de tela que se pasaba entre la cintura y las piernas y cubría los órganos genitales.

MICCAILHUITONTLI. *Pequeña fiesta de los muertos*. Así llamaban los habitantes de Tlaxcala al noveno mes del año.

MIXCÓATL. *Serpiente de Nube*. Dios de la caza y de la Vía Láctea.

MIXCOATONTLI. *El pequeño Mixcóatl*. Nombre que se daba en Tlaxcala al indio que sacrificaban en la fiesta de la caza.

MIXCOACALLI. *Casa de Mixcóatl*. Sitio en el que se juntan los cantores para ensayar los nuevos cantos.

MITOTIANI. Danzante.

MOCTEZUMA I (ILHUICAMINA). Quinto *tlatoani* de México-Tenochtitlan. Reinó de 1440 a 1469.

MOCTEZUMA II (XOCOYOTZIN). Noveno *tlatoani* de México-Tenochtitlan. Reinó de 1502 a 1520.

NEMATLAXO. *Agitar los brazos al andar*. Baile en el mes de Ochpaniztli.

NECOCOLO. *Se hace culebreo*. Modo de bailar en la fiesta de Huitzilopochtli.

NETOTILIZTLI. *Bailar, danzar*.

PAINAL. Dios ayudante y delegado de Huitzilopochtli.

PANQUETZALIZTLI. *Despliegue de banderas*. Decimoquinto mes del año durante el cual se celebraba a Huitzilopochtli.

PATOLLI. Juego con frijoles pintados con puntos para marcar los números que se ganaban. El protector del juego era el dios Macuilxóchitl.

PEYOTL. Planta psicotrópica (*Lophophora Williamsi*).

PICIETL. Tabaco. (*Nicotina rustica*).

PILLI (plural *pipiltzin*). Noble.

POCHTÉCATL (plural *pochteca*). Comerciante, traficante.

QUECHOLLI. Decimocuarto mes del año dedicado a Huitzilopochtli. Ave de brillante plumaje.

QUETZALCOA. Ministros, grandes sacerdotes del dios Quetzalcóatl.

QUETZALCÓATL. Dios del viento, representado bajo la forma de serpiente recubierto de plumas de quetzal.

TECUHTLI. Título de alto funcionario tanto militar como administrativo o judicial.

TECUILHUITONTLI. *Fiesta chica de los señores*. Nombre del séptimo mes del año, dedicado a la diosa de la sal, Huixtocihuatl.

TEONANÁCATL. Hongos psicotrópicos.

TEQUIHUA (plural, *tequihuaque*). Guerrero, valeroso. Nombre que se daba a los sacerdotes que habían ido a la guerra y hecho muchos cautivos. En algunas fiestas guiaban las danzas.

TEOTLECO. *Llega el dios*. Nombre del décimosegundo mes del año, dedicado a todos los dioses.

TEPEHUITL. *Fiesta de los montes*. Decimotercer mes del año. Los tlaxcaltecas llamaban a este mes: *Pachtli*.

TEPONAZTLI. Especie de tambor hecho de un tronco vaciado con dos aperturas en la parte superior.

TEZCATLIPOCA. *Espejo humeante*. Dios de la noche, del destino, de la guerra, del Norte, patrono de los jóvenes guerreros.

TEZCATLIPOCA TITLACAHUACAN. Uno de los nombres de Tezcatlipoca.

TIANQUIZTLI. Mercado, plaza. Entre los más importantes se contaba el de Tlatelolco.

TITITL. *Estrechamiento*. Decimoséptimo mes del año, dedicado a la diosa de la vejez Illamatecuhtli.

TIZATL. Yeso, polvo blanco. Usado para pintar a los que iban a ser sacrificados.

TIZOCIC. Séptimo *tlatoani* de México-Tenochtitlan, durante los años 1481-1486.

TLACAELEL. Consejero de varios *tlatoque* mexicas.

TLACATECATL. *Acomoda hombres.* Hombre valiente que capturó cuatro enemigos; nombre del general que comandaba un cuerpo de 8,000 hombres.

TLACAXIPEHUALIZTLI. *Desollamiento de los hombres.* Nombre del segundo mes del año, dedicado a Xipe Totec.

TLÁLOC. Dios de las lluvias. Una de las más importantes divinidades mexicas.

TLAMACAZQUI (plural *tlamacazque*). Sacerdotes o ministros de los ídolos.

TLANAHUATOXCACHOLOA. Modo de bailar en la fiesta Tóxcatl, entrelazando los brazos y dándose las manos.

TLAṬOANI (plural *tlatoque*). El gobernante supremo de los mexicas, con un cargo vitalicio.

TLAXOCHIMACO. *Se dan flores.* Nombre del noveno mes del año.

TLAZOLTÉOTL. Diosa de la basura, de la tierra, de la luna, del amor carnal, de la confesión.

TOCI. *Nuestra Abuela.* Otro nombre de la diosa Teteoinan, la madre de los dioses.

TONALLI. Entre las numerosas significaciones destaca: *Destino de la persona por el día en que nace*; "entidad anímica que puede externarse espontánea o accidentalmente de una persona, y que se relaciona con el resto del cosmos" (A. López Austin).

TONALPOHUALLI. *Cuenta de los destinos.* Calendario ritual de 260 días. Estaba escrito en libros especiales, llamados *Tonalamatl: papel o libro de los días.*

TOUEYO. Extranjero.

TÓXCATL. *Sequedad.* Nombre del quinto mes del año, dedicado a Tezcatlipoca.

TZINTZON. Colibrí. (Voz tarasca).

TZOMPANTLI. *Hilera de cabezas.* Edificio que había en los templos en que se ensartaban en hilera las cabezas o cráneos de las víctimas sacrificadas.

XILONEN. Diosa del maíz tierno. Se la festejaba en el octavo mes del año *Huey Tecuilhuitl.*

XIPE TOTEC. *Nuestro Señor el Desollado.* Dios de la primavera.

Se representaba cubierto de la piel de la víctima inmolada en su honor.

XIUHTECUHTLI. *Señor de la turquesa*. Dios del fuego.

XIUHCÓATL. Palabra interpretada de varias maneras. Puede significar: *culebra del año, culebra de hierba* y *culebra azul*. También puede referirse a los palos con los que se sacaba lumbre en las ceremonias religiosas.

XOCHIPILLI. *Dios de las flores*. Compañero de la diosa Xochiquetzal. Se lo identifica con Macuilxóchitl, *Cinco-Flor*.

XOCHIQUETZAL. *Flor preciosa*. Diosa de las flores y del amor. Patrona de plateros, pintores y tejedores de plumas.

XOCOTL HUETZI. *Cae la fruta*. Nombre del décimo mes del año.

XÓLOTL. Dios de los gemelos. Una de las formas de Quetzalcóatl.

YACAPITZAHUAC. Dios de los mercaderes, llamado también Yacatecuhtli, *el señor que guía*.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, J. de, *Historia Natural y Moral de las Indias*. FCE. México, 1940.

Backman, E.L. *Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine*. Greenwood Press Publisher, Westport, Conn., 1952.

Bennet, W.C. y Zingg, R.M. *Los tarahumaras*. Instituto Nacional Indigenista, México, 1978.

Boas, Fr. *Memoires of the American Museum of History*, 1900. (The Jessup Expedition in Haida, 1897.)

Brown, B.A. *Ochpaniztli in Historical Perspective*. Dumbarton Oaks Research Library. Washington, D.C. 1984.

Broda, J. "Tlacaxipeualiztli. A Reconstruction of an Aztec Calendar Festival from 16th Century Sources", en: *Revista Española de Antropología Americana*, Vol. 5. Madrid, 1970.

____ "Las fiestas aztecas de los dioses de la lluvia", en: *Revista Española de Antropología Americana*. Vol. 6. Madrid, 1971.

____ "Los estamentos en el ceremonial mexica", en: Pedro Carrasco y Johanna Broda, *Estratificación social en la Mesoamérica prehispánica*, SEP-INAH, México, 1976.

____ "Relaciones políticas ritualizadas: el ritual como expresión de una ideología", en: Pedro Carrasco y Johanna Broda, *Economía política e ideología en el México prehispánico*. CIS/INAH, Nueva Imagen, 1978.

____ *Cosmovisión y estructuras de poder en el México prehispánico*. Proyecto Puebla-Tlaxcala. Centro de Investigaciones Superiores. México, 1978.

____ "Estratificación social y ritual mexicana", en: *Indiana*, No. 5. 1979.

____ "Templo Mayor as Ritual Space", en: *The Great Temple of Tenochtitlán*. Univ. of. California Press, 1989.

Carrasco, P. "Las fiestas de los meses mexicanos", en: *Mesoamérica* (Homenaje al Dr. Kirchhoff), México, 1979.

____ "La sociedad mexicana antes de la Conquista", en: *Historia general de México*. El Colegio de México, 1976. Vol. I.

Carrasco, D. "Myth, Cosmic Terror, and Templo Mayor" en: *The Great Temple of Tenochtitlán*, Univ. of California Press, Berkeley, 1987.

Caso, A. *El pueblo del Sol*. FCE, México, 1962.

Castillo, Cristóbal del, *Fragmentos de la obra general sobre historia de los mexicanos*, trad. de Francisco del Paso y Troncoso, Cd. Juárez, Editorial Erandi, 1966. Reimpresión de la ed. de 1908.

Clavijero, Fr. J. *Historia antigua de México*. Porrúa. Sepan Cuántos, no. 28. México, 1968.

Codex Borbonicus, le manuscrit mexicain de la Bibliothèque du Palais Bourbon. Publié en facsimile avec un commentaire explicatif par E.T. Hammy, París, 1899.

Codex Borgia. Comentarios al Códice Borgia. Eduard Seler, FCE, México, 1963.

Codex Fejérváry-Mayer, Akademishe Druk Verlagsanstalt. Graz, Austria, 1971.

Codex Mendoza, The Mexican Manuscript known as the Collection Mendoza preserved in the Bodleian Library, Oxford. Edited and Translated by James Cooper Clark. Londres, 1938.

Codex Telleriano-Remensis, Paris, Imp. Burdin, 1899. Introduction E.T. Hamy.

Codex Vaticanus 3773 (B) published at the Expense of His Excellency the Duke of Loubat. Elucidated by Dr. E. Seler. Berlín y Londres, 1902-1903.

Códice Florentino (Textos nahuas de Sahagún) libros, I, II, III, IV, V, VI, VIII, IX, X, XI, XII, publicados por Dibble y Anderson. Santa Fe, Nuevo México, 1950-1963.

Códice Matritense del Real Palacio (textos en náhuatl de los informantes indígenas de Sahagún). Ed. facs. de Francisco del Paso y Troncoso, Madrid, Fototipia de Hauser y Menet, 1906.

Costumbres, fiestas, enterramientos y diversas formas de proceder de los indios de Nueva España. Publicado por Federico Gómez de Orozco. Tlalocan. Vol. 2, 1945.

Durán, fray Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*. Ed. Porrúa, México, 1967.

Eliade, M. *Lo sagrado y lo profano*. Ed. Labor, Barcelona, 1967.

____ *Traité d'histoire des religions*. París, 1949.

____ *Le mythe de l' eternel retour*. París, 1949.

Fleming, D.F. "Religious Symbols Crossing Cultural Boundaries", en: *Religious Symbolism*. The Institut for Religious and Social Studies. Harpers Brothers. Nueva York, 1955.

García Canclini, N. *Las culturas populares en el capitalismo*. Ed. Casa de las Américas. La Habana, 1981.

Garibay, Ángel M. *Teogonía e historia de los mexicanos*. Porrúa, México, 1945.

____ *Poesía náhuatl*. Instituto de Investigaciones Históricas. UNAM, México, 1965.

____ *Historia de la literatura náhuatl*. Porrúa. México, 1953.

Geertz, Cliff. *The Interpretation of Cultures*. Basic Books Inc., New York, 1973.

Godelier, M. *Economía, fetichismo y religión en las sociedades primitivas*. Siglo XXI, México, 1974.

González Torres, Y. *El culto de los astros*. SepSetentas, México, 1965.

____ *El sacrificio humano entre los mexicas*. INAH/FCE. México, 1985.

Graulich, M., "Les Mises a Mort Doubles dans les Rites Sacrificiels Des Anciens Méxicains", en: *Journal de la Soc. des Americanistes*. Tomo LXVIII, París, 1982.

Graulich, M. "Ochpaniztli, la Fête des Semailles des Anciens Mexicains", en: *Anales de Antropología*, UNAM, Tomo II, México, 1981.

____ *The Metaphor of the Day in Ancient Myth and Ritual*, en: Current Anthropology, Vol. 22, No. 1. Febrero, 1981.

Grosse, E. *The Beginning of Arts*, New York, 1900.

Guzmán Bravo, J. A., y Nava Gómez Tagle, J. A. "Calendario

Ceremonial Mexica" en: *La música de México*. Vol. I. Período prehispánico. UNAM. México, 1984.

Hanna, J.L. *To Dance is Human. A Theory of non-verbal Communication*. Univ. of Arizona, 1979.

Hewes, G.W. "*The Place of Dance in the Evolution of Human Communication*", en: CDRD-Research Annual VI, New Dimension in Dance Research Anthropology and Dance. The University of Arizona. Tucson.

Heyden, D. *Mitología y simbolismo de la flora en el México prehispánico*. UNAM, México, 1983.

____ *El simbolismo de las plumas rojas en el ritual prehispánico*. Boletín INAH. Epoca II. No. 2. 18. 1976.

____ "Movement toward Understanding Humans through the Anthropological Study of Dance", en: *Current Anthropology*. Vol. 20, junio, 1979.

____ "Thinking about Prehistory", en: *Dance Research Journal*, No. 7, 1975.

Histoire du Mexique, manuscrit français inédit du XVI siècle. Publié par M. Edouard de Jonghe, París, 1905.

Kaeppler, L. "Dance in Anthropological Perspective", en: *Rev. Anthropologica*, 1978, No. 7.

Kowalska, J. "Elementarne skladniki kulturowych koncepcji rzeczywistósci w symbolice ruchu tanecznego". (Los componentes elementales de las concepciones culturales de la realidad en el simbolismo del movimiento de la danza), en: *Etnografía Polska*. Wroclaw, 1986, No. XXX. 1.

Lawler, L.B. *The Dance in Ancient Greece*. Seattle, Univ. of Washington Press, 1964.

Leach. Ed. *Culture and Communication*, Cambridge Univ. Press, 1976.

León-Portilla M. *La filosofía náhuatl*. UNAM, México, 1983.

Lomax, A. *Folk Song Style and Culture*. American Association for the Advancement of Science. Washington, 1968.

López Austin, A. *La educación de los antiguos nahuas*. SEP. México, 1985.

____ *Cuerpo humano e ideología*. UNAM, México, 1980.

____ "El fundamento mágico-religioso del poder", en: *Estudios de cultura náhuatl*. Vol. XII. México, 1976.
Luciano de Samosata, *Novelas cortas y cuentos dialogados*. Ed. Jus, México, 1966.
Lumholz, C. *El México desconocido*. Ed. Nacional. México, 1930.
Martí, S. *Canto, danza y música precortesianas*. FCE, 1961.
Matos Moctezuma, E. "The Templo Mayor of Tenochtitlán. History and Interpretation", en: *Great Temple of Tenochtitlán*. Univ. of California Press, 1989.
Mendieta, fray Gerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*. Ed. S. Chávez Hayhoe. México, 1945.
Mendoza, V. "La música y la danza", en: *Esplendor del México Antiguo*. México, 1989.
Merriam, A. *Anthropology and Dance. The American Indian*. Proceedings of the Third Conference on Research in Dance. The Univ. of Arizona, 1972.
Motolinia, fray Toribio de, *Memoriales*, UNAM, México, 1971.
Nicolson, H. "Religion in Pre-Hispanic Central México", en: R. Wauchope *Handbook of Middle American Indians*, Vol. 10 Univ. of Texas Press, Austin, 1971.
Oesterley, W. *The Sacred Dance*. Cambridge, 1923.
Pasztory, E. *Aztec Art*, Ed. H.N. Abrams, New York, 1983.
Peñafiel, A. *Indumentaria antigua mexicana*. México, 1977.
Petersen Royce, A. *The Anthropology of Dance*. Indiana University Press, Bloomington y Londres, 1977.
Pomar, J.B. *Relación de Texcoco*, en: Pomar-Zurita, Relaciones de Texcoco y de los Señores de la Nueva España. *Colección de documentos para la historia de México*, Ed. Chávez Hayhoe, México, 1941.
Sahagún, fray B. de, *Historia general de las cosas de Nueva España*. Porrúa, México, 1975.
____ *Primeros memoriales*, ed., trad. y coment. de Wigberto Jiménez Moreno, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1974.
Seler, *E., Zeitschrift fur Etnologie*, Berlín, 1918.
Soustelle, J. *El universo de los aztecas*, FCE. México, 1982.

_____ *Pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos*. Ed. Federación Estudiantil (1959-1960), Puebla.

Spranz, B. *Los dioses en los códices mexicanos del grupo Borgia*. FCE. México, 1973.

Stanford, T. *A Linguistic Analysis of Music and Dance Terms from Three Sixteenth Century Dictionaries of Mexican Indian Languages*. Yearbook II of the International American Institute for Musical Research. Tulane University, 1966.

Tezozómoc, Hernando Alvarado, *Crónica mexicana*. Porrúa, México, 1975.

Torquemada, fray Juan de, *Monarquía indiana*, UNAM, México, 1977.

Van der Leeuw, *In der Himmel es eenen Dans*. Ed. Uitgare, París, Amsterdam, 1932.

Turner, J. "Colour Clasification in Ndembu Ritual", en: *The Forest of Symbols*. Cornell University, 1962.

Wasson, G. *El hongo maravilloso: Teonanácatl*. FCE. México, 1983.

Waterman, R.A. *Role of Dance in Human Society*. Focus on Dance. II Amer. Ass. of Health, Physical Education and Recreation, Washington.

Westheim, P. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. FCE, México, 1957.

Zingg, R.M. *Los huicholes*. Instituto Nacional Indigenista. Clásicos de la Antropología.

INDICE

INTRODUCCIÓN 9
Notas, 14

I. LA DANZA Y SU SENTIDO 15
Notas, 24

II. LA DANZA ENTRE LOS AZTECAS 27
Conclusiones, 50
Notas, 52

III. ESPACIO Y TIEMPO 55
Conclusiones, 64
Notas, 66

IV. LA COSMOVISIÓN Y LA DANZA 69
El color y el simbolismo, 69
El rojo y el amarillo, 73
Otros colores, 76

División de los sexos y el simbolismo de la fertilidad, 80
Las danzas de las mujeres solas, 80
Las danzas de los hombres solos, 83
Las danzas de los hombres con las mujeres, 87

Simbolismo de los movimientos, 89
Danzas sin ademanes y danzas de culebreo, 89
Danzas con ademanes y con flores, 101
Danzas miméticas y danzas no figurativas, 109

El simbolismo del círculo de las danzas, 113

Conclusiones, 127
Notas, 129

V. LA EDAD Y LA DANZA 137
Conclusiones, 141
Notas, 142

VI. EL SIMBOLISMO DE LOS TRAJES Y DE LOS ADORNOS 143
Conclusiones, 146
Notas, 147

VII. LA DANZA Y EL PODER 149
Conclusiones, 162
Notas, 166

GLOSARIO 169

BIBLIOGRAFÍA 175

IMPRESO Y HECHO EN MÉXICO
PRINTED AND MADE IN MEXICO
IMPRESO EN LOS TALLERES DE
TECNOIMPRESOS LARC
AHUEHUETES No. 69
SAN BARTOLO ATEPEHUACAN, C. P. 07730
MÉXICO, D.F.

EDICIÓN DE 3000 EJEMPLARES
SEPTIEMBRE DE 1990

La danza fue, sin duda, una de las manifestaciones de la vida social y religiosa de mayor importancia entre las civilizaciones mesoamericanas. Sin embargo, debido a la escasez de fuentes y al poco interés de antropólogos e historiadores, han faltado estudios que, reuniendo los escasos y muy dispares datos disponibles, intenten precisar las formas, funciones y significados de las danzas que tenían lugar durante las fiestas rituales para propiciar a los dioses a lo largo del año.

Este es el primer libro que se ocupa en detalle, para el caso de los pueblos del altiplano de México, de reconstruir y analizar, con ayuda de los testimonios dispersos en los códices, las crónicas y otras fuentes, esta forma no verbal de comunicación tan fundamental para los antiguos mexicanos. De ello resulta una nueva ventana por la cual es posible asomarse a la antigüedad prehispánica y que depara no pocas vistas nuevas.

Doctora en Letras por la UNAM, María Sten se ha preocupado desde hace tiempo por la antropología y las culturas prehispánicas. Como fruto de sus investigaciones ha publicado *Diálogos con Coatlicue, Tres matices de México, Vida y muerte del teatro náhuatl* y —en esta misma editorial— *Las extraordinarias historias de los códices mexicanos.*